

# A R C H I V

FÜR DAS STUDIUM  
DER NEUEREN SPRACHEN  
UND LITERATUREN

BEGRÜNDET VON LUDWIG HERRIG  
HERAUSGEGEBEN VON  
FRIEDRICH MAURER / RUDOLF SÜHNEL  
HARRI MEIER / KARL MAURER

198. BAND

113. JAHRGANG

4. HEFT

Wolfgang Iser / Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare . . . . .	209
Hans Ludwig Scheel / Balzac als Physiognomiker . . . . .	227
Karl S. Guthke / Die Zwischenreich-Vorstellung im Spätwerk Ger- hart Hauptmanns . . . . .	245

## BESPRECHUNGEN

Germanisch und Deutsch (260); Englisch und Amerikanisch (271);  
Romanisch (276); Eingesandte Bücher (286) (Siehe nächste Seite)

MITTEILUNGEN . . . . . 288

GEORG WESTERMANN VERLAG

## BESPRECHUNGEN

### *Germanisch und Deutsch*

Ludwig Fischer: Luzernerdeutsche Grammatik (B. Boesch) . . . . .	260
Richard von Klenle: Historische Laut- und Formenlehre des Deutschen (W. Besch) . . . . .	261
Joachim Bumke: Wolframs Willehalm (K. H. Borck) . . . . .	263
Herbert Kolb: Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik (Xenja v. Ertzdorff) . . . . .	265
Herman Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst (G. Baumann) . . . . .	268
Berthold Vallentin: Gespräche mit Stefan George 1902—1931 (J. W. Storck) . . . . .	269
Duden. Fremdwörterbuch (F. M.) . . . . .	270

### *Englisch und Amerikanisch*

John O. McCormick: Der moderne amerikanische Roman (R. Hindmarsh) . . . . .	271
R. Fricker: Der moderne englische Roman (R. Hindmarsh) . . . . .	271
Mary Cooper Robb: William Faulkner (H. Bungert) . . . . .	274
Rayner Heppenstall: Four Absentees (H. J. Lang) . . . . .	275

### *Romanisch*

Karl Jaberg und Jacob Jud: Index zum Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz (G. Rohlfs) . . . . .	276
Klaus Hunnius: Der Ausdruck der Konditionalität im modernen Französisch (N. Weinrich) . . . . .	277
Bildwörterbuch — Deutsch und Rumänisch (P. Miron) . . . . .	279
Jacques de Brézé: La Chasse, Les Dits du bon chien Souillard . . . Ed. p. Gun- nar Tilander (R. Hallig) . . . . .	280
Francesco de Sanctis: Lezioni e saggi su Dante, a cura di Carlo Muscetta (W. Th. Elwert) . . . . .	280
Cardinal Grente: Vie et Passion de Jeanne d'Arc (E. von Jan) . . . . .	281
Lettres inédites de Le Clerc à Locke, ed. by Gabriel Bonno (W. Krauss) . . . . .	282
Carlo Goldoni: Théâtre choisi (W. Th. Elwert) . . . . .	284
Howard Sutton: The Life and Work of Jean Richepin (H. Keßler) . . . . .	284
Roland Donzé: La comique dans l'œuvre de Marcel Proust (B. Gicquel) . . . . .	285



# Das Spiel im Spiel

## Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare<sup>1</sup>

Von Wolfgang Iser (Würzburg)

Das Neuartige des englischen Renaissancedramas gründet nicht allein in der spontanen Vielfältigkeit des dargebotenen Geschehens, in dem sich die Einsträngigkeit des mittelalterlichen Moralitätenspiels zersetzt, sondern auch in dem Bemühen, den Ablauf der Handlung durch ein Spiel im Spiel zu unterbrechen<sup>2</sup>. Die Verzweigung dramatischer Vorgänge und das Aufblenden eines Spieles mitten in der dramatischen Darstellung erweisen sich im Renaissancetheater in England als parallele Erscheinungen, deren Häufigkeit dem Spiel im Spiel einen toposartigen Charakter verleiht<sup>3</sup>. Die Verwendung dieses neuentdeckten Stilprinzips bei Autoren unterschiedlichster Qualität und Absicht gibt den in das Drama eingelagerten Spielszenen für die Erkenntnis der jeweiligen Intention eine große Bedeutung. Obgleich das Spiel im Spiel auf die Vorgänge des Dramas abgestimmt ist, in dem es sich findet, und damit einer einheitlichen Thematik entbehrt<sup>4</sup>, lassen sich doch

<sup>1</sup> Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 8. 6. 1961 an der Universität Würzburg.

<sup>2</sup> Robert J. Nelson, *Play within a Play. The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, Yale Romanic Studies: Second Series V (New Haven, 1958), S. 8, betont: *The play within a play is the invention of the modern world*. Arthur Brown, *The Play within a Play. An Elizabethan Dramatic Device*, Essays and Studies. New Series, 13 (1960), S. 37 f., gibt Medwalls *Fulgens and Lucrece*, das c. 1516 gedruckt wurde, als erstes Beispiel für das Spiel im Spiel in der englischen Renaissance an. Vgl. dazu ferner Joachim Voigt, *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Diss. (Göttingen, 1954; Maschinenschrift), S. 173, und F. S. Boas, *The Play within the Play: The Shakespeare Association (1925–26)*. A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre (London, 1927), S. 137, der ebenfalls auf Medwall als das früheste Beispiel verweist.

<sup>3</sup> Vgl. dazu das aufschlußreiche Beispielmateriale bei Brown, *op. cit.*, S. 36 f., der das Spiel im Spiel als *Device* mit verschiedenartigen Funktionen bezeichnet; vgl. ferner Boas, *op. cit.*, S. 153 ff. Dagobert Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen* (Wien, 1946), S. 151 ff., betrachtet diese Frage unter dem Aspekt 'Zuschauer und Bühne', geht aber nur auf den Wandel der bühnentechnischen Voraussetzungen ein.

<sup>4</sup> Voigt, *op. cit.*, hat in seiner Dissertation nur die technischen Aspekte des Spiels im Spiel untersucht, um zu einer formalen Typologie dieser Spielszenen zu gelangen. Ihn interessieren daher hauptsächlich die Fragen, ob das eingelagerte Spiel mit 'selbständigem Personal' (S. 51 ff.) gespielt wird oder inwiefern 'Identität von Spiel- und Dramenpersonen' (S. 91 ff.) bzw. 'Umschlag von Spiel- zu Dramenpersonen' (S. 145 ff.) vorliegen.

bestimmte Züge wahrnehmen, die auf den Sinn der eingesprengten Spielszenen deuten. Das Spiel im Spiel interpretiert die Dramensphäre insofern, als es fortwährend den Scheincharakter des Spielens heraushebt, das im Drama vorgeführt wird<sup>5</sup>. Es pointiert das Illusionäre der dramatischen Ereignisse, indem es die Einheitlichkeit der Fiktion aufbricht. Doch damit verbindet sich eine andere, noch weiterreichende Wirkung, denn das Spiel im Spiel gibt zu erkennen, daß die Fiktion des Dramas nicht die ganze Welt einzufangen vermag. Das Unterbrechen des dramatischen Zusammenhanges bedeutet daher gleichzeitig eine Öffnung der fiktiven Vorgänge. Würde das Spiel im Spiel wiederum von einem solchen unterbrochen, so ließe sich diese Perspektive bis ins Unendliche weiten<sup>6</sup>. Damit kündigt sich durch das Spiel im Spiel eine Skepsis gegenüber der Verbindlichkeit der Fiktion des jeweiligen Dramas an.

Sie wird durch die doppelte Perspektive der Zuschauer unterstützt. Das Theaterpublikum sieht sich in der Lage, die Reaktionen des Spielpublikums auf der Bühne zu überprüfen<sup>7</sup>, und gewinnt dadurch ein mehrdeutiges Verhältnis zur ganzen Aufführung. Wenn das Spiel im Spiel einerseits die Scheinhaftigkeit des Dramas stärker heraushebt, andererseits jedoch durch eine neue Perspektive die begrenzte Fiktion aufzubrechen und zu erweitern beginnt, so dokumentiert sich in der mangelnden Einheitlichkeit das neue Interesse des Renaissancetheaters: die Gegebenheit des Menschen auszuloten. Diese Gegebenheit wird durch die dramatische Technik insofern aufschlußreich verdeutlicht, als durch das Spiel im Spiel die zentrale Vorstellung des Dramas zum 'Als-Ob' einer angenommenen Perspektive schrumpft, die ihrerseits oftmals unvermittelt von der ursprünglichen Intention in unvorhergesehene Richtungen abgelenkt wird. So bildet sich erst im Zusammenwirken unterschiedlicher Perspektiven die Theaterillusion heraus.

Die Absicht, das Scheinhafte des Dramas bewußt zu machen, korrespondiert insofern dem Bestreben, jede begrenzte Konzeption zu öffnen, als im Renaissancetheater Liturgie und Mythos aufgehört haben, den Umfang der Theaterwelt festzulegen. Solange im ausgehenden Mittelalter die Schaustellungen des Theaters einer bewegten Verbildlichung des Kultus dienten, war die Einheitlich-

<sup>5</sup> Vgl. hierzu auch Voigt, *op. cit.*, S. 167.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu auch Leslie A. Fiedler, *No! In Thunder. Essays on Myth and Literature* (Boston, 1960), S. 45 f.

<sup>7</sup> Vgl. Voigt, *op. cit.*, S. 49.



keit des dargestellten Geschehens verbürgt. Denn alle Handlung der Mysterien und selbst noch der Moralitäten empfang von dieser Zuordnung ihre Bedeutung. Innerhalb einer solchen Auffassung wäre ein Spiel im Spiel nur als Profanierung denkbar. Denn das Spiel im Drama lebt von der Zuordnung zum dargestellten Geschehen, nicht aber, um es in der Wiederholung einfach zu verdoppeln, sondern um in der Verdoppelung des Spielcharakters die unumstößliche Bedeutung der Grundvorstellung zu relativieren. Diese Relativität der Perspektiven jedoch widerspricht dem Kultspiel, das sich in der Darbietung des Heilsgeschehens erfüllt. Im Renaissancetheater wird die dem mittelalterlichen Drama verbindliche Gemeinsamkeit von Mythos und Kult zu widerstreitenden Beziehungen unterschiedlicher Perspektiven verflüchtigt. Das Spiel im Spiel ist Ausdruck der erfolgten Verlagerung des Interesses. Das Menschliche geht nicht mehr in der Darstellung kultischer Handlung auf. Wenn das Drama diese Situation einfangen soll, so ist das nur im Wechsel der Perspektiven möglich<sup>8</sup>, indem es die Grundabsicht des menschlichen Verhaltens durch ein Spiel im Spiel sowohl in seinem Scheincharakter als auch in seiner Begrenztheit enthüllt. Die Theaterillusion, die aus diesem Zusammenwirken der Sichtwinkel hervorgeht, entsteht *a posteriori*, weil alles Gegebene erst im Ablauf des Dramas auf seinen Anspruch und auf seine Geltung überprüft wird. Kult und Mythos dagegen besitzen im Mysterienspiel ein unangefochtenes *a priori*, das vor aller konkreten Entfaltung die Bedeutung des Geschehens konstituiert. Wenn sich die Theaterillusion also aus dem Durchkreuzen unterschiedlicher Perspektiven aufbaut, so ist in ihr die Scheinhaftigkeit menschlichen Verhaltens genauso lebendig wie die Unsicherheit, die menschliche Welt endgültig bestimmen zu können.

Diese Labilität auszuformen, ohne sie in einem moralistisch-didaktischen Sinne zu verdinglichen<sup>9</sup>, gelang in Vollendung nur dem größten Dramatiker der englischen Renaissance: Shakespeare. Seine Zeitgenossen griffen vielfach nach idealtypischen Vorstellungen oder nach dem wiederentdeckten Bestand geistiger Traditionen, um diese Labilität zu verfestigen, wie es sich in der elisabethanischen Rachetragödie dokumentiert. Das Drama erschöpft

<sup>8</sup> Zur Bedeutung der Perspektive im Drama vgl. die Arbeit von Francis Fergusson, *The Idea of a Theater. The Art of Drama in Changing Perspective* (Princeton U. P., 1949), wobei der Begriff *Perspective* eine geistesgeschichtliche Füllung besitzt.

<sup>9</sup> Vgl. dazu die Thematik der von Brown, *op. cit.*, S. 38 ff., und Boas, *op. cit.*, S. 136 ff., untersuchten Beispiele.

sich dann in der Illustration der stoischen Ethik. Es hört damit auf, ein Spiegel<sup>10</sup> zu sein, der die widersprüchliche Existenz des Menschen reflektiert. Je stärker indes das Drama von dieser Spiegelvorstellung her entworfen ist, desto mehr wird das Spiel im Spiel die Aufmerksamkeit beanspruchen. Denn die darin eröffnete Perspektive sorgt dafür, daß das menschliche Verhalten experimentierend, von auseinanderliegenden Blickpunkten her gespiegelt wird. Das Spiel im Spiel gibt damit einen wichtigen Aufschluß über die Theaterillusion, die sich als 'mythisches Analogon'<sup>11</sup> aus dem Überlagern von Dramen- und Spielgeschehen bildet.

Die Unterbrechung der Fiktion ist im englischen Renaissance-theater aus den verschiedensten Gründen erfolgt, doch meist läßt sich an der Art der eingelagerten Spielszenen auf die Intention des jeweiligen Stückes schließen. Durch das Spiel im Spiel geschieht eine bewußte Störung der einheitlichen Atmosphäre, die sich bis dahin aus dem dramatischen Geschehen aufgebaut hatte. Daraus ergibt sich ein wichtiger Aufschluß über die Theaterillusion, denn durch das Spiel im Spiel wird plötzlich das offenbar, was in der Verflechtung der dramatischen Ereignisse verdeckt oder — durch die Anlage des Stückes — jenseits des Möglichen zu liegen schien. Eine Betrachtung solcher Spielszenen führt daher mitten in die Auffassung vom Menschen hinein, die im Drama entworfen wird.

\*

Für Shakespeare sei eine solche Analyse an zwei hervorragenden Beispielen versucht: am *Sommernachtstraum* und an *Hamlet*, die in ihrer Gegensätzlichkeit vieles von dem mit umgreifen, was in den anderen Dramen Shakespeares gesondert entfaltet wird<sup>12</sup>. Ist die Theaterillusion ein Spiegel, in dem sich das menschliche Verhalten bricht, so leistet das Spiel im Spiel in den Dramen Shakespeares eine angemessene Einstellung dieses Spiegels auf die Menschenwelt.

Im *Sommernachtstraum* verkörpert das Spiel von *Pyramus und Thisbe* eine beherrschende Perspektive im verwechslungs- und verwandlungsreichen Ablauf dieser romantischen Komödie. Man

<sup>10</sup> Zur Auffassung dieser Spiegelvorstellung vgl. außer der bekannten Hamletstelle III, 2, 21–22 (*The New Shakespeare*, ed. John Dover Wilson), S. 65, auch Lily Campbell, *Shakespeare's Histories* (San Marino, California, 1958); Nelson, *op. cit.*, S. 11, u. Harry Levin, *The Question of Hamlet* (New York, 1959), S. 156 f.

<sup>11</sup> Dieser Terminus ist hier in dem Sinne verwendet, wie ihn Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, Neue Forschung, 14 (Berlin, 1932), S. 12, definiert und für seine Untersuchung gebraucht hat.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Nelson, *op. cit.*, S. 11 ff.



kann im *Sommernachtstraum* das Spiel im Spiel nicht mehr als eine bloße Einlage charakterisieren, da sich die Handwerkerszenen, von den Proben bis zur Aufführung der Liebestragödie, über das ganze Stück verteilen. Es war deshalb möglich, dieses Spiel aus dem Zusammenhang herauszulösen, weil es als Drama *in nuce* eine tragfähige Selbständigkeit besitzt<sup>13</sup>. Das dokumentiert sich vor allem darin, daß die Proben und die Aufführung nicht ein beiläufiges Thema zum Gegenstand haben, sondern daß sie auf die Verdeutlichung der Theaterillusion überhaupt abzielen.

Als sich die Handwerker des mythischen Athen dazu entschließen, zur Hochzeit des Theseus ein Stück aufzuführen, erfaßt sie ein großer Eifer. Theaterspielen bedeutet für sie, sich in andere Gestalten und Figuren zu verwandeln. In der Hauptperson des Handwerkerkreises ist diese Lust zur Verwandlung am größten. Bottom, der Weber, möchte alle Rollen spielen, selbst wenn er sich damit zufrieden geben müßte, daß Pyramus kein Tyrann, sondern nur ein Liebhaber ist<sup>14</sup>. Dieser Glaube, sich allen Rollen anverwandeln zu können, ist für ihn insofern mit dem Theaterspielen identisch, als ihn das Spiel nur eine Form der Täuschung dünkt. Die Handwerker fragen daher nicht danach, welcher Vorstellung diese Täuschung eigentlich zu dienen habe. In ihrer Naivität begreifen sie die Täuschungsabsicht als Selbstzweck. Sie vergessen, daß die vorgetäuschte Realität des Schauspielens immer nur Voraussetzung ist, um sich der Phantasie der Zuschauer zu bemächtigen, damit sie in die Bedeutung des Geschehens hineingespielt werden können<sup>15</sup>. Doch was zur Erzeugung der dramatischen Illusion immer Voraussetzung bleibt, vermag auch das unerschütterliche Selbstvertrauen der Handwerker nicht in einen Endzweck umzufälschen.

Das enthüllt sich, als sie zu fürchten beginnen, die Hofgesellschaft könne vom Anblick eines gezogenen Schwertes oder gar des Löwen erschreckt werden<sup>16</sup>. Bottom bewegt deshalb seine Mitspieler dazu, durch einen Prolog die Vollkommenheit der Täu-

<sup>13</sup> Vgl. hierzu etwa Voigt, *op. cit.*, S. 94, der auf Gryphius' *Herr Peter Squentz* verweist. Die Bemerkungen von Max Dessoir, *Beiträge zur Allgemeinen Kunstwissenschaft* (Stuttgart, 1929), über das 'Schauspiel im Schauspiel' S. 142, gehen an der Bedeutung dieser Szenen vorbei: 'Das ins Ganze des "Sommernachtstraumes" nur lose eingesprengte Rüpelspiel scheint die steifleinernen Tragödien des Kyd zu verspotten.'

<sup>14</sup> Vgl. *A Midsummer-Night's Dream* I, 2, 19 ff. (*The New Shakespeare*, ed. John Dover Wilson), S. 11 ff.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu auch die von Nicolai Hartmann übernommenen Vorstellungen bei Voigt, *op. cit.*, S. 44.

<sup>16</sup> Vgl. III, 1, 8 ff., S. 28 f.

schung zu mildern, indem der Hofgesellschaft mitgeteilt wird, daß der Löwe gar kein Löwe sei, sondern nur Snug, der Tischler, im Löwenfell<sup>17</sup>. Desgleichen sollen auch die Masken anderer Darsteller gelüftet werden<sup>18</sup>. Das aber bedeutet, daß dann, wenn die im Theaterspiel angestrebte Täuschung nicht in die Wahrheit des Dramas hineinführt, zurückgelenkt wird auf die Person des Schauspielers, auf die ihm eigene Art des Verhaltens. Die Handwerker verwandeln sich nicht in Theaterfiguren, um den Sinn der Liebestragödie von *Pyramus und Thisbe* für die Hofgesellschaft erlebbar zu machen. Sie sehen vielmehr in der täuschenden Anverwandlung an die Rolle ihre Absicht erfüllt, die sie hinwiederum wegen möglicher Folgen aufzuheben trachten<sup>19</sup>. Nicht die Wahrheit des Stückes, sondern die Situation der Handwerker wird damit zur Thematik der Aufführung. Dies bestätigt sich in der Reaktion der Zuschauer, als das Stück am Ende des *Sommernachts-traumes* wirklich zur Vorführung gelangt. Theseus fordert noch vor Spielbeginn sein Gefolge auf:

*Our sport shall be to take what they mistake*<sup>20</sup>.

Damit ist die Einstellung umschrieben, die im Verhalten der Gesellschaft beim Spiel zum Ausdruck kommt. Das Interesse der Zuschauer richtet sich nicht auf die Verwicklungen der Liebestragödie, sondern auf das fortwährende Abgleiten von der Intention des Stückes, wie es durch das Spiel der Handwerker bewirkt wird. Die Phantasie der Zuschauer ist keineswegs durch die vermeintliche Täuschung der Protagonisten soweit gefangen, daß sie durch den Bann der Illusion bewegt wird. Vielmehr verweist das Gespräch zwischen Theseus und Hippolyta darauf, daß die Einbildungskraft das ergänzen müsse, wozu die Handwerker nicht in der Lage sind<sup>21</sup>. Die Handwerker haben aus der Liebestragödie eine Komödie gemacht<sup>22</sup>, und zwar deshalb, weil Bottom sich nicht in Pyramus verwandelte, sondern sich selbst als Pyramus spielte. Wenn aber die Handwerker, denen er zum Vorbild wird, sich selbst im Gewand von Theaterfiguren spielen, dann erweist sich auch die Unterhaltung, die die Gesellschaft während der Vorstellung mit den Protagonisten führt, nicht als eine Störung der

<sup>17</sup> III, 1, 31 ff., S. 29.

<sup>18</sup> Vgl. V, 1, 155, S. 65; V, 1, 221, S. 67; V, 1, 255 ff., S. 68.

<sup>19</sup> Vgl. I, 2, 69 ff., S. 13.

<sup>20</sup> V, 1, 90, S. 63.

<sup>21</sup> V, 1, 209 ff., S. 67.

<sup>22</sup> Vgl. dazu auch Max Lüthi, *Shakespeares Dramen* (Berlin, 1957), S. 168.



Theaterillusion. Denn das Spiel der Handwerker verhindert ja fortwährend das Herausbilden einer Illusion — die Reaktion der Hofgesellschaft verdeutlicht, inwieweit die gestörte Illusion zur Thematik des ganzen Stückes geworden ist.

Daraus ergibt sich zunächst die Einsicht in den engen Zusammenhang, der zwischen dem technischen Aspekt der Illusion als vorgetäuschter Wirklichkeit und der zwingenden Verdeutlichung eines Sinnganzen besteht. Beide Aspekte müssen zusammenwirken, damit der Zuschauer durch den Bann der Täuschung die Wahrheit des 'mythischen Analogon' eröffnet bekommt. Gerade dort, wo diese Wahrheit aus dem empirischen Lebenszusammenhang geschöpft wird und wo sie nicht mehr durch Mythos und Kult vorgegeben ist, erwächst der gespielten Täuschung ihre Aufgabe, denn sie muß nun zwischen der Besonderheit des empirisch Gegebenen und der exemplarischen Bedeutung vermitteln, die daraus gewonnen werden soll. Für die Handwerker des *Sommernachts-traumes* jedoch verselbständigt sich die Täuschungsabsicht und verfälscht dadurch die 'Lebenswahrheit' ihres Stückes. Sie könnten allenfalls die Zuschauer über ihre Personen täuschen, doch das wollen sie nicht, weshalb sie durch den Prolog die Täuschung mildern. Damit gewinnt ihr Personencharakter ein solches Übergewicht, daß die Täuschung fortwährend aufgehoben wird. Da nun aber die Handwerker gleichzeitig vorgeben, das Stück von *Pyramus und Thisbe* zu spielen, bieten sie in Wirklichkeit nur die Unfähigkeit, aus dem, was sie sind, herauszugelangen. Sie spielen ihre Unfähigkeit, den Willen zur Verwandlung auch wirklich zu realisieren. Das aber bleibt nicht ohne Konsequenzen.

Durch ihre Besessenheit davon, im Schauspiel sich in andere Figuren verwandeln zu können, sind sie nicht mehr das, was sie bisher waren. Da jedoch die Verwandlung mißlingt, wird der Zuschauer ständig daran erinnert, was die Handwerker wirklich sind. Ihnen selbst mangelt jegliche Einsicht in das Mißlingen ihrer vermeintlichen Kunst. So werden die Handwerker zu fragwürdigen Gestalten, weil sie durch ihr Gebaren das aufheben, was sie zu beherrschen glaubten. Sie geraten dadurch in einen Schwebeszustand zwischen Schein und Wirklichkeit, aus dem sie nicht mehr selbsttätig herausfinden können. Durch ihr Spiel zerstören sie fortwährend den Schein, und durch die Überschätzung ihrer Verwandlungskunst werden sie fragwürdig. Es ist der Ernst der Naivität, der sie in diesem Zwischenzustand ausharren läßt, während das heiter lächelnde Gestimmtsein des Publikums mit seinen ironisch-

mokanten Bemerkungen<sup>23</sup> die Handwerker aus dem absurden Schwebezustand, in den sie sich hineingespielt haben, erlöst. In der Komik hebt sich der Widerspruch auf, der sich zwischen der Absicht und dem Vermögen der Handwerker herausgebildet hat. Denn komisch ist, wie Hegel einmal formulierte, „überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt“<sup>24</sup>. Intensiviert wird die Komik der Handwerker dadurch, daß sie in ihrem Prolog all das zum Gegenstand ausführlicher Überlegungen machen, was ihr Spiel ohnehin bewirken würde. In der ausdrücklichen Selbstbestätigung ihrer Verwandlungskunst ist ihre Unfähigkeit für den Zuschauer komisch pointiert.

Dadurch enthüllt sich die Intention des Handwerkerspiels. Die Illusion, die die Handwerker erzeugen wollen, wird von der Determiniertheit durch ihre reale Welt zerstört. Die zerstörte Illusion wirkt insofern komisch, als Absicht und Vermögen ständig auseinanderfallen, ohne daß dies den Handwerkern zum Bewußtsein kommt. Wer sich verwandeln will, gibt das auf, was er ist. Wer aber das bleibt, was er ist, obwohl ihn die Besessenheit zur Verwandlung leitet, erscheint als grotesk, denn er ist auf dem Wege, sich zu verlieren. In der zerstörten Illusion wird das Sich-Verlieren offenkundig; in der Komik empfängt es seine Interpretation. Wer sich nicht verwandeln kann, vermag sich keine andere Welt jenseits der eigenen Begrenzung zu erschließen. Den Handwerkern gelingt es nicht, sich in die Liebestragödie hineinzusetzen. Doch wer in seiner begrenzten Welt verharret, wird komisch, wenn er trotz des Willens, sie abzustreifen, nicht über sich selbst hinaus gelangen kann.

\*

Seine abschließende Bedeutung jedoch empfängt das Handwerkerspiel erst aus dem Zusammenhang, in den es eingefügt ist. Denn als Spiel im Spiel verkörpert es nur eine Perspektive des *Sommernachtstraumes*, die im Gegensatz zum Dramengeschehen steht. Der *Sommernachtstraum* ist ein Drama wundersamer Verwandlungen. Die Liebespaare ändern durch die Wirkung eines Zauberkrautes ihren Sinn ebenso unvermittelt wie Titania und Oberon<sup>25</sup>. Ja, selbst Theseus bleibt vom Wandel der Dinge und

<sup>23</sup> Vgl. hierzu u. a. V, 1, 181 f., S. 66; V, 1, 263 ff., S. 69.

<sup>24</sup> G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Hrsg. F. Bassenge (Berlin, 1955), S. 1091.

<sup>25</sup> Vgl. u. a. II, 2, 111 ff., S. 26; III, 1, 123 ff., S. 32 f., III, 2, 137 ff., S. 39.

<sup>26</sup> Vgl. IV, 1, 176 ff., S. 56 f.



Situationen nicht unberührt<sup>26</sup>. Die Unzulänglichkeiten menschlichen Verhaltens werden hier fortwährend überspielt, denn nur im Wandel spüren die Figuren das Versprechen des Vollkommenen. Es bedarf keiner menschlichen Aktivität, um die Erfüllung der Wünsche herbeizuzwingen. Dadurch entsteht der märchenhafte Glanz, der den *Sommernachtstraum* durchschimmert. Das Geschehen umspielt Schlaf, Traum und Erwachen und verbindet mit diesem Wechsel die tatenlose Veränderung der Menschen und der Feen. Was die Perspektive des Dramas als unbefragte Selbstverständlichkeit vorführt, wird im Spiel der Handwerker seltsam gebrochen. Die Leichtigkeit und Behendigkeit der Verwandlung innerhalb der Dramensphäre kontrastiert mit dem schwerfälligen Mißlingen eines bloßen Theaterspiels und der damit geforderten begrenzten Verwandlung. Das Spiel im Spiel bricht die Einheitlichkeit der Atmosphäre auf, die aus der Handlung der Liebespaare und der Feen entsteht. Es stellt insofern eine Korrektur dar, als dadurch das Scheinhafte des mühelosen Sich-Verwandeln stärker zum Bewußtsein gebracht wird. Darüber hinaus läßt das Handwerkerspiel die Schwierigkeit erkennen, die auftaucht, wenn der Mensch selbsttätig den eng gezogenen Rahmen seiner vorgegebenen Welt überschreiten soll, und sei es auch nur, um vorübergehend eine Theaterfigur zu spielen. Hier wird deutlich, weshalb sich die Aufführung eines Stückes als besonders effektiv für eine mit dem Dramengeschehen kontrastierende Perspektive erweist. Denn das Theaterspiel bedeutet ja nicht, daß der Mensch radikal und für immer ein anderer werde. Das Aufbrechen des einheitlichen Dramengeschehens durch das Spiel im Spiel führt zu einer Überlagerung, aus der die Theaterillusion des *Sommernachts-traumes* entsteht.

In der wechselseitigen Interpretation der Perspektiven erscheint die wundersame Verwandlung der Liebespaare als phantastisch, weil sich die Menschen nirgends aufgerufen fühlen, die begehrte Veränderung selbst zu leisten. Doch gleichzeitig liegt all ihr Glück in dieser Verwandlung beschlossen. Auf diesem Hintergrund wiederum erhält die Komik des Handwerkerspiels eine neue Dimension, denn sie zeigt, wie aus der Unfähigkeit zur Verwandlung das Sich-Verlieren des Menschen resultiert. In der Komik wird dieses Sich-Verlieren noch einmal aufgefangen, doch es wird zugleich registriert, inwieweit der Mensch das verfehlte, was er anstrebte. Das Sich-Verlieren wird so mit dem Entlarven identisch,

das in der Zerstörung der Illusion des Handwerkerspiels seinen Ausdruck findet.

Die Verwandlung ist die gemeinsame Thematik, die die Perspektiven im *Sommernachtstraum* verbindet. Die Anlage des Stückes deutet darauf, daß erst in der Verwandlung des Menschen sein mögliches Glück verborgen liegt. Ändert sich der Mensch ohne eigene Aktivität, dann erscheint sein Glück als phantastisch. Ist er machtlos und unfähig, sich aus der unmittelbaren Befangenheit seiner gegebenen Welt herauszuarbeiten, dann erscheint er als komisch. Aus der Dialektik dieser beiden Perspektiven ergibt sich ein entscheidender Hinweis auf Shakespeares Anthropologie. Der Mensch bestimmt sich durch seinen proteischen Charakter<sup>27</sup>, dessen Gefährdung im *Sommernachtstraum* leise anklingt. In der phantastischen Verwandlung fehlt die Einsicht, die Vorstellung von einer angemessenen Selbstverwirklichung auch kontrollieren zu können. Denn wird das Zauberkraut einmal falsch angewendet, so beginnen die Menschen, an ihrer Identität zu zweifeln<sup>28</sup>. In der Lächerlichkeit des Handwerkerspiels wird offenkundig, daß eine angestrebte Verwandlung, die an der eigenen Unfähigkeit scheitert, zu einem Sich-Verlieren führt. Das Überlagern der Perspektiven dämpft die Gefährdung, die aus dem proteischen Charakter des Menschen entspringt. Doch gleichzeitig dämmert die Erkenntnis im Bewußtsein, daß der sich wandelnde Mensch sich fortwährend zwischen Selbstverwirklichung und Selbstverlust bewegt.

Durch die Phantastik und die Komik aber wird gerade die Aktivität ausgespart, die Vorbedingung einer selbsttätigen Orientierung ist. Dadurch erweist sich der *Sommernachtstraum* als eine romantische Komödie, die die Fatalität der menschlichen Situation zwar erkennen läßt, sie jedoch gleichzeitig in einer phantastischen Heiterkeit aufhebt. Dieser Doppelaspekt der Theaterillusion spiegelt die menschliche Realität, wie es Puck im Epilog herausstellt. Die Zuschauer, so meint er, hätten die Träume ihrer Seele gesehen<sup>29</sup>. Das Traumatische und das Erlösende des Traumes sind hier ineinandergeblendet. Die Heiterkeit aber wird verstummen, wenn sich der Mensch zu einer tätigen Selbstbestimmung aufgefordert sieht, die im *Sommernachtstraum* ausgespart blieb.

\*

<sup>27</sup> Lüthi, *op. cit.*, S. 167, äußert die Ansicht: 'Nur aus dem Chaos kann neues Leben entstehen, Proteus ist unentbehrlich.'

<sup>28</sup> Vgl. III, 2, 273 ff., S. 43.

<sup>29</sup> Vgl. V, 1, 422 ff., S. 75.



Der Wechsel der Perspektiven indes behält seine unveränderte Bedeutung. Denn auch in *Hamlet* leistet das in das Dramengeschehen eingelagerte Spiel eine aufschlußreiche Interpretation der Möglichkeiten menschlicher Selbstbestimmung. Daß die im Spiel eröffnete Perspektive zur Voraussetzung wichtiger Einsichten für Hamlets Verhalten wird<sup>30</sup>, verweist darauf, daß die Selbstverwirklichung des Menschen von der Frage ihren Ausgang nimmt, was denn das Wirkliche eigentlich sei. Dieser Versuch, vor aller Entscheidung zu klären, wo die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit liegen, läßt erkennen, wie wenig Shakespeare die Orientierung des Menschen von einer idealtypischen Position her entworfen hat. *Hamlet* ist deshalb keine Rachetragödie mehr, obwohl das Drama durch seinen Stoff dieser Konvention noch verbunden ist<sup>31</sup>. Solange Kult und Mythos das menschliche Handeln beherrschten, entfiel die Frage nach der Wirklichkeit. Für den proteischen Charakter des Menschen wird sie zum Problem. Das dokumentiert sich in der Hamlettragödie zunächst darin, daß das Spiel im Spiel den gleichen Vorgang wiederholt. Hamlet empfängt eine Schauspieltruppe bei Hofe, läßt sich eine Probe ihrer Kunst geben und wird davon seltsam betroffen<sup>32</sup>. Er beschließt daraufhin, ein Stück vor dem König aufzuführen, um seine Reaktion zu überprüfen, die ihm Gewißheit darüber bringen soll, ob der Geist die Wahrheit gesprochen habe<sup>33</sup>. Die Verdoppelung der gleichen Situation verleiht dem Theaterspiel insofern eine große Bedeutung, als im illusionären Spiel Schein und Wirklichkeit voneinander gesondert werden sollen. Sich durch das Spiel Selbstgewißheit zu verschaffen<sup>34</sup> bedeutet für Hamlet, daß er diese Vergewisserung ohne die Vorentscheidung durch eine eigene Handlung erhält. Hamlet also bedient sich ästhetischer Mittel, deren Unverbindlichkeit ihn selbst zu keiner Tat zwingt und doch zu einer Klärung der ihn peinigenden Fragen führt. Die ästhetische Unverbindlichkeit des Theaterspielens entspricht insofern der inneren Unsicherheit Hamlets, als er eine voraussetzungslose Erkenntnis vor aller Handlung haben möchte, die ihm der Geist aufgetragen hat.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu auch A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London, 1951), S. 131, u. Dover Wilson, *What Happens in Hamlet* (3 London, 1951), S. 138.

<sup>31</sup> So neuerdings wieder Lüthi, *op. cit.*, S. 47.

<sup>32</sup> Vgl. II, 2, 553 ff., S. 56; ferner Levin, *op. cit.*, S. 155.

<sup>33</sup> Vgl. III, 2, 76 ff., S. 67; ferner die paraphrasierende Darstellung bei G. R. Elliott, *Scourge and Minister. A Study of Hamlet* (Durham, North Carolina, 1951), S. 85 f.

<sup>34</sup> Vgl. bereits Bradley, *op. cit.*, S. 131.

Damit besitzt das Spiel im Spiel eine andere Funktion, als sie der *Sommernachtstraum* gezeigt hatte. Dort blieb das Spiel im Spiel auf die Verdeutlichung der Theaterillusion und auf die dadurch bedingte Wandlungsfähigkeit des Menschen gerichtet. Hier wird die Illusion des Spiels als Mittel der Erkenntnis benutzt, um den Zuschauer zu treffen<sup>35</sup>. Das setzt voraus, daß die Täuschung der Schauspieler gelingt, damit die Phantasie des Publikums bewegt werden kann.

In der Wirkung auf Hamlet ist die Magie der Täuschung ablesbar, die aus der Deklamation eines Schauspielers entsteht, der sich — für die Zuhörer unvermittelt — so sehr mit dem Leid der dargestellten Figur — der Trauer der Hekuba — identifiziert, daß er in Tränen ausbricht<sup>36</sup>. Hamlet ist betroffen. Kaum hat man ihn allein gelassen, ergeht er sich in Verwünschungen:

*O, what a rogue and peasant slave am I!  
Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage wanned,  
Tears in his eyes, distraction in his aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit; and all for nothing!<sup>37</sup>*

Die Verwandlungsfähigkeit des Schauspielers führt Hamlet zu einer Begegnung mit sich selbst. Er fragt sich, weshalb sich dieser Schauspieler so sehr in das für ihn fiktive Leid der Hekuba hineinversetzen konnte, obwohl ihm jeglicher persönliche Anlaß dazu fehlte. Hamlet indes besitzt diesen Anlaß, und doch läuft er herum

*Like John-a-dreams, unpregnant of my cause.<sup>38</sup>*

Hamlet wird sich des Widerspruches bewußt, der zwischen seinem Leid und seinem Handeln liegt. Die illusionäre Einheit des Schauspielers mit dem für ihn fiktiven Leid der Hekuba treibt Hamlet die Zwiespältigkeit seines Verhaltens ins Bewußtsein und aktiviert eine Realität in ihm, deren Forderungen er immer wieder auszuweichen getrachtet hatte. Hamlet erfährt sein bisheriges Verhalten als Fiktion, deren Scheincharakter nur deshalb durchgehalten werden konnte, weil er das Wirkliche in sich selbst zu verdecken suchte. Nicht der Auftrag des Geistes bestimmte sein Verhalten, sondern das fortwährende Zurückschrecken vor der geforderten

<sup>35</sup> Vgl. II, 2, 592 ff., S. 57; ferner Bertram Joseph, *Conscience and the King* (London, 1953), S. 82.

<sup>36</sup> Vgl. II, 2, 523 f., S. 55.

<sup>37</sup> II, 2, 552–59, S. 56; vgl. dazu auch Levin, *op. cit.*, S. 142.

<sup>38</sup> II, 2, 571, S. 56.



Handlung. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion begannen sich für ihn zu verwischen. Er spielte den Wahnsinnigen ebenso sehr, um seine wahren Absichten zu verbergen<sup>39</sup>, wie auch deshalb, weil der Anblick einer entstellten Welt nur im Wahnsinn zu ertragen ist. Die Wirkung der Illusion gewinnt für Hamlet eine existentielle Bedeutung. Der Schauspieler hatte ihn ja nicht aufgefordert, sich zu verändern — zufällig und beiläufig war der Monolog von ihm gesprochen worden<sup>40</sup>, der in Hamlet eine innere Bewegung auslöste. Das aber heißt, daß in der Shakespeareschen Theaterillusion dem Zuschauer keine Lehrgehalte aufgezwungen werden sollen. Vielmehr spiegelt die Illusion das menschliche Sosein in einer solchen Form, daß plötzlich Illusion und Wirklichkeit zu austauschbaren Begriffen werden. Die Illusion spiegelt die verdeckte Wirklichkeit des Menschen<sup>41</sup>; dadurch gerät er in eine Distanz zu sich selber, und die Naivität seiner vordergründigen Befangenheit in Wünschen und Leidenschaften<sup>42</sup> wird ihm als Fiktion durchsichtig. Das wiederum setzt voraus, daß der Mensch um eine Orientierung bemüht ist.

Wie sehr sie Shakespeare selbst im großen Verbrecher lebendig glaubte, zeigt sich in dem Spiel, das Hamlet für den König inszeniert; denn er will das Gewissen des Claudius mit den gleichen Mitteln anrühren, deren Wirkung er existentiell erlebt hatte. Daß die Theaterillusion nicht aus einer Vermittlung vorgeprägter Lehrgehalte entspringt, läßt sich an der Zufälligkeit ablesen, durch die Hamlet zu der unvorhergesehenen Selbstanschauung gebracht wird. Sowohl der Ankunft der Schauspielertruppe als auch der Deklamation des Schauspielers haftet etwas Beiläufiges an<sup>43</sup>. Wenn aber der extemporierte Vortrag Hamlet zur schonungslosen Klarheit über sein bis dahin unsicheres Verhalten führt, so deshalb, weil ihm die Illusion keine konkrete moralische Forderung aufnötigen will. Es ist die scheinbare Zusammenhangslosigkeit, die Hamlet in eine freiwillige innere Bewegung bringt und ihn auf sich selbst, nicht aber auf einen moralischen Lehrsatz richtet. Der Geist hatte etwas von Hamlet gefordert und dadurch seine innere Unsicherheit nur noch potenziert. Die Darstellung von

<sup>39</sup> Vgl. u. a. Lüthi, *op. cit.*, S. 38.

<sup>40</sup> Über die Bedeutung des Zufälligen vgl. neuerdings R. Fricker, 'Hamlet: Mensch und Vorsehung', *Anglia*, 78 (1960/61), S. 330 f.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu auch die Darstellung von H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama* (2 London, 1959), S. 295 ff.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes* (2 New York, 1959), S. 109 ff.

<sup>43</sup> Vgl. Fricker, *loc. cit.*, S. 330.

Hekubas Leid dagegen forderte nichts von ihm und bewirkte doch, daß er in ein Verhältnis zu sich selbst gelangte, wodurch sich Schein und Wirklichkeit voneinander zu trennen beginnen. In der Illusion des Shakespeareschen Theaters wird durch die Unverbindlichkeit der vorgeführten Situationen eine freiwillige Veränderung des Menschen bewirkt. Diese Paradoxie gründet in der Auffassung der Illusion als eines Spiegels, der den Menschen durch die Selbstanschauung zu einer Steigerung seines Bewußtseins führt. Dem Menschen wird die Entscheidung darüber zugespielt, ob er die Naivität seiner Befangenheit und die Zweckmäßigkeit seines Handelns für Wirklichkeit, oder ob er sie für Fiktion hält. Bei einer entsprechenden Einstellung des illusionären Spiegels treibt diese Frage zu einem unausweichlichen Entschluß. Spiegelt die Illusion das, was der Mensch zu verbergen bestrebt ist, so sieht er sich aufgefordert, seine Verstellung selbsttätig zu durchbrechen. Ist diese Veränderung erfolgt und sein bisheriges Verhalten als Fiktion erkannt, so bleibt ihm nur die Qual, ein 'uneigentliches' Leben zu führen oder das, was er bisher unbewußt war, wirklich abzustreifen. Hier wird der proteische Charakter des Menschen wieder sichtbar, auf dessen Spiegelung Shakespeare die Theaterillusion richtete. Deshalb wird auch darauf verzichtet, idealtypische Forderungen zu stellen, denen der Mensch nachzustreben hat. Die Theaterillusion birgt nicht die Verlockung und die Verdeutlichung einer höheren Welt in sich, von der das menschliche Streben abgeleitet<sup>44</sup>, sondern sie ist ganz auf die Gegebenheit des menschlichen Soseins bezogen, mit dem Ziel, den Menschen zu sich selbst zu bringen.

Diese Vergegenständlichung dessen, was man ist, wird zur Voraussetzung für die Selbstverwirklichung, die nur im Wandel erfolgen kann. Deshalb vermag die Illusion, wie es Hamlets Reaktion auf die Rede des Schauspielers bezeugt, an der zufälligen Gegebenheit der menschlichen Lage einzusetzen. Denn es gilt, das Verborgene der menschlichen Existenz herauszukehren, nicht aber, den Menschen in eine idealistische Sphäre hinaufzuführen, damit die Grenzen seiner Kraft und seiner Möglichkeit offenbar werden. Bei Hamlet ist das Bewußtsein seiner Grenzen von Anfang an lebendig. Die Deklamation des Schauspielers indes bringt ihn zu der Einsicht, daß seine Begrenzung einer Verstellung entspringt.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu auch die Bemerkungen bei Fergusson, *op. cit.*, S. 116 ff., der darauf verweist, daß das wechselseitige Sich-Spiegeln der Figuren die Intention des Stückes in wesentlichen Teilen verkörpert. Zur Kritik an Fergusson vgl. Nelson, *op. cit.*, S. 28 f.



Die Szene zwischen Hamlet und dem Schauspieler bietet ein Resultat; das Spiel vom *Mord des Gonzago* vor dem König läßt nun den Vorgang erkennen, der zu dem gleichen Ergebnis führt. In der Wiederholung dessen, was Hamlet erfahren hat, werden die Phasen herausgehoben, in denen die Verstellung zerbricht. Hamlet instruiert die Schauspieler über die Art des von ihm gewünschten Vortrags; er verbietet ihnen jede exaltierte Gestik, denn er sieht es als ihre Aufgabe an *to hold, as 'twere, the mirror up to nature*<sup>45</sup>. Die Natürlichkeit ihrer Bewegungen soll die Täuschung bewirken, die den König unmerklich in die Selbsterkenntnis hineinspielt. Diese Absicht jedoch bliebe wirkungslos, wenn das Übertriebene ihrer Darstellung Gegenstand ihres Spieles würde, wie es die Handwerker im *Sommernachtstraum* demonstrieren. Der Versuch gelingt; das Spiel endet mit einem *éclat*<sup>46</sup>. Der König ruft nach Licht und stürzt aus der Halle, nachdem er durch das Theaterspiel die Vergegenständlichung seiner Tat erlebt hatte. Die Wirkung der Theaterillusion gliedert sich in zwei Phasen, die an den Reaktionen des Königs ablesbar sind: Die Frage des Claudius nach der Absicht des Stückes und die dreisten Kommentare Hamlets verbreiten eine wachsende Unruhe<sup>47</sup>, die im unvermittelten Abbruch der Vorstellung kulminiert. Der Ruf nach Licht und die hastigen Bewegungen, die das Spiel beenden, deuten sowohl auf die Bedrohung, die Claudius plötzlich verspürt, als auch auf seine mangelnde Bereitschaft, die im Theaterspiel vermittelte Erkenntnis wirklich anzunehmen. Erst als er allein ist, bringt ihn die Reflexion zur Einsicht in die Schändlichkeit seiner Tat<sup>48</sup>. Die Illusion hatte ihm jene Realität vorgespiegelt, die er zu verbergen suchte. Als er sich nun unvermittelt mit ihr konfrontiert sieht, empfindet er sie als ein *skandalon*.

Dieser Prozeß erfährt insofern noch eine Intensivierung, als das, was Claudius verbergen wollte, in der Theaterillusion nicht als identischer Vorgang erscheint. Denn im Spiel vom *Mord des Gon-*

<sup>45</sup> III, 2, 21 f., S. 65; vgl. dazu auch D. R. Godfrey, 'The Player's Speech in Hamlet', *Neophilologus*, 34 (1950), S. 166 f.

<sup>46</sup> Vgl. III, 2, 265 ff., S. 74.

<sup>47</sup> Vgl. III, 2, 231 ff., S. 73; vgl. hierzu auch J. H. Walter, 'The Dumb-Show and the "Mouse Trap"', *MLR*, 39 (1944), S. 287. Die in der Shakespeareforschung heftig diskutierte Bedeutung der *dumb-show* ist für den vorliegenden Zusammenhang nebensächlich. Gewichtige Argumente gegen die von Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, S. 184 f., bringen Moody E. Prior, 'The Play Scene in Hamlet', *ELH*, 9 (1942), S. 192 u. 197; ferner Kitto, *op. cit.*, S. 306 ff., vor. Eine sehr kuriose psychoanalytische Interpretation dieser Szene gibt Arthur Wormhoudt, *Hamlet's Mouse Trap* (New York, 1956), S. 139 ff., die wenig zur Aufhellung des Problems beiträgt.

<sup>48</sup> Vgl. III, 3, 35 ff., S. 80 f.

*zago* wird der regierende Herrscher nicht von seinem Bruder, sondern von seinem Neffen getötet<sup>49</sup>. Doch gerade diese Differenz bringt die Reflexion in Bewegung, indem sich Claudius durch die weitgehende Ähnlichkeit der Situation von der Illusion getroffen fühlt und zugleich die Aufforderung verspürt, in der Reflexion die Besonderheit seines Falles davon abzugrenzen. Aus diesem Zusammenspiel von Ähnlichkeit und Differenz lebt die Theaterillusion, die den Zuschauer anrührt, um ihn zu zwingen, sich das Spezifische seiner Lage zu vergegenständlichen. Betroffenheit und Reflexion verweisen auf die Dialektik von Wirklichkeit und Illusion, die das Spiel im Spiel in der Hamlettragödie verdeutlicht. In der Illusion des Theaters wird die verborgene Wirklichkeit dem Menschen ins Bewußtsein getrieben und so weit nach außen gekehrt, daß er seine bisher gelebten Vorstellungen als Fiktion begreift. Erkennt der Mensch durch die im Theater bewirkte Selbstdistanzierung die Austauschbarkeit von Illusion und Wirklichkeit, so erlebt er die Paradoxie dieses Schwebezustandes als Erschütterung. Darin gründet die Peripetie des Shakespeareschen Theaters.

\*

Rückt man das Spiel im Spiel in den Gesamtzusammenhang des Dramas, dann wird die hier gebotene Perspektive in ihrer Bedeutung offenkundig. Die Unsicherheit Hamlets wie auch die seiner Gegenspieler bildet das beherrschende Moment des Dramengeschehens. Diese Unsicherheit bindet die Menschen an die vitalste Schicht ihrer Persönlichkeit, an die Leidenschaften. Das aber heißt, daß ihre Orientierung einer vorbewußten Naivität entspringt. Die Menschen sind als *slaves of passion*<sup>50</sup> sich selbst entfremdet, und diese Entfremdung manifestiert sich in den Verstellungen und Masken<sup>51</sup>, die sie sich im Zusammenleben wechselseitig aufnötigen. Doch die Verstellung bedeutet eine vorzeitige und 'uneigentliche' Verfestigung des proteischen Charakters des Menschen. Das Spiel im Spiel macht deutlich, daß eine solche Verfestigung nicht durch die Anrufung eines vorgegebenen Ideals aufgebrochen werden soll. Vielmehr dient die Illusion des Spiels dazu, die Verstellung als illusionär zu enthüllen, um in der Selbstvergegenständlichung des Menschen den Scheincharakter eines leidenschaftsgebundenen Verhaltens zu entdecken. So wird es Aufgabe des Spiels im Spiel

<sup>49</sup> Vgl. III, 2, 242, S. 73.

<sup>50</sup> Vgl. III, 2, 69 f., S. 67 u. Lily Campbell, *Tragic Heroes*, S. 136 f.

<sup>51</sup> Vgl. Lüthi, *op. cit.*, S. 59.



in der Hamlettragödie, durch die Illusion das Illusionäre eines solchen Verhaltens offenkundig zu machen. Diese Perspektive kehrt das hervor, was im Dramengeschehen verborgen bleiben sollte. Die beiden Perspektiven widerstreiten sich nicht in der Form, wie es im *Sommernachtstraum* zu beobachten war; sie ergänzen sich vielmehr soweit, daß Wirklichkeit und Illusion austauschbare Vorstellungen werden, um die Verstellung des Menschen zu erschüttern. Je zwingender die Theaterillusion ist, desto stärker fühlt sich der in seiner vorbewußten Naivität lebende Mensch zu einer Selbstdistanzierung aufgefordert; bleibt die Naivität dagegen unerschüttert, dann wird sich die Illusion zersetzen, wie es Shakespeare im Handwerkerspiel des *Sommernachtstraumes* gezeigt hat. Die Illusion aber verhindert in beiden Fällen, daß sich der Mensch in seiner Gegebenheit beruhigt. Selbst die gestörte Illusion vermittelt im Gelächter den Eindruck der Fatalität, die der naiven Unbeweglichkeit anhaftet.

Diese unfehlbare Wirkung der Illusion gründet darin, daß sie den Menschen nicht mit abstrakten Forderungen, sondern mit sich selbst konfrontiert. Im Spiegel der Illusion fühlt er sich immer getroffen. Selbst wenn sich seine Naivität dem Spiegelbild verschließt, wird sich der Mensch dadurch charakterisieren, wobei die mangelnde Selbsterkenntnis die Gefahr des Sich-Verlierens erhöht. Die Illusion schafft das Bewußtsein von Differenzen, die es dem Menschen ermöglichen, sich von der Unmittelbarkeit seiner Begierden zu lösen, die ihm im Anblick einer verdämmernden geistigen Bestimmung seiner Welt Orientierung geworden sind. Das Gefühl für Differenzen, das durch die Illusion erweckt wird, ist insofern notwendig, als der proteische Charakter des Menschen aus sich selbst heraus zu einer angemessenen Verwirklichung finden muß. Im Bewußtsein der Unterschiede klären sich für ihn die Vorbedingungen seiner unaufschiebbaren Entscheidungen.

\*

Die Betrachtung der in den *Sommernachtstraum* und in *Hamlet* eingelagerten Spielszenen ließ erkennen, daß die Theaterillusion bei Shakespeare eine perspektivische Struktur besitzt. Die Perspektiven des Dramen- und Spielgeschehens stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Wenn sich aber die Theaterillusion aus einem Zusammenwirken unterschiedlicher Perspektiven aufbaut, so dokumentiert sich darin die mangelnde Endgültigkeit, die das dramatische Geschehen kennzeichnet. Gerade die Störung des

dramatischen Ablaufes durch ein Spiel relativiert die Geltung der bis dahin dargestellten Vorgänge in starkem Maße. Der perspektivische Charakter der Theaterillusion bezeugt darüber hinaus, inwieweit die Gebrochenheit und die Verwirrung der menschlichen Situation ihre Thematik bilden, die im widerstreitenden Wechsel der Perspektiven eingefangen ist. Das aber bedeutet, daß in der Shakespeareschen Theaterillusion nicht die höhere und die andere Welt vermittelt wird, um sie der Hinfälligkeit des Menschen und seinen verfehlten Handlungen gegenüberzustellen. Die Differenzen werden im Menschen selber aufgespürt, weshalb die Shakespearesche Illusion zu einem Spiegel, nicht aber zu einer Vergegenständlichung idealer Normen wird<sup>52</sup>. Darin unterscheidet sich Shakespeare vom klassischen Drama des 17. Jahrhunderts. Sowenig aber die Shakespearesche Theaterillusion idealistische Leitbilder aufzurichten versucht, sowenig gleicht sie einer naturalistischen Reproduktion der menschlichen Welt, wie sie im Theater des 19. Jahrhunderts angestrebt wurde. Der Spiegelcharakter der Illusion hat gezeigt, daß sich der Mensch verändert, wenn er sich anschaut. So geschieht in der Illusion des Shakespeareschen Theaters eine Aktualisierung des Potentiellen, das im Menschen verborgen ist. Zwischen der Verpflichtung auf idealistische Normen und der naiven Reproduktion der gegebenen Welt deckt die Shakespearesche Theaterillusion die Möglichkeiten des Menschen auf. Deshalb haftet dem Spiel der Perspektiven ein gewisses Maß an Unverbindlichkeit an, die einer doppelten Absicht entspringt: Einerseits kann sich der Mensch selber betrachten, ohne sich von normativen Forderungen überfremdet zu fühlen; andererseits hebt sich durch die Unverbindlichkeit die voreilig gefaßte Ansicht auf, daß eine bestimmte, vorgegebene Form des menschlichen Verhaltens schon einen endgültigen Charakter trägt. Im Verzicht auf die Vermittlung von Normen und auf die einsträngige Reproduktion der naturalistischen Welt entzieht sich Shakespeare der Geschichtlichkeit der Kunst, solange die Potentialität des Menschen noch nicht ausgeschöpft ist.

<sup>52</sup> Zu den normativen Vorstellungen des Theaters im 17. Jahrhundert vgl. Fergusson, *op. cit.*, S. 54 ff., der im Gegensatz dazu die perspektivische Beurteilung der Figuren und der Handlung in *Hamlet* abhebt (S. 114 ff.).



# Balzac als Physiognomiker

*Von Hans Ludwig Scheel (Kiel)*

Das Abbilden eines Menschen, gleichgültig ob es mit dem Pinsel, dem Meißel oder der Feder erfolgt, steht notwendig immer im Zusammenhang mit physiognomischen Vorstellungen. Sobald uns etwas über die Gestalt eines Menschen gesagt oder ein Menschenbildnis gezeigt wird, können wir gar nicht umhin, die Aussage über ein sichtbares Äußeres als Indiz für etwas Geistig-Seelisches, für den Charakter, für Affekte, für Gemütszustände zu fassen. Allerdings sind wir heute bei solcher Deutung von Gesichtszügen, von Körperformen und von Gestik und Mimik recht vorsichtig. Abgesehen von ein paar verbreiteten, wissenschaftlich als falsch erwiesenen, traditionellen Vorstellungen — von der 'intelligenten' Stirn, den 'sinnlichen' Lippen, dem 'energischen' Kinn usw., Vorstellungen, deren sich die moderne Filmproduktion bei der Rollenbesetzung gern bedient — haben wir Menschen des 20. Jahrhunderts den Glauben an ein lückenloses System physiognomischer Deutung verloren und empfinden sehr vieles im Äußeren unserer Mitmenschen als mehr oder minder zufällig und jedenfalls nicht als sicheres Indiz für eine Aufschlüsselung von Charakter und Persönlichkeit<sup>1</sup>.

Die moderne Literatur ist im allgemeinen relativ sparsam mit Aussagen über äußere, vor allem statische Détails ihrer Gestalten geworden. Sie überläßt es weitgehend dem Leser, sich aus der mittelbaren Charakterisierung und aus den allerdings gegenüber früher meist zahlreicheren Angaben über Gestik und Mimik nicht nur ein Bild von den Schichten der betreffenden Persönlichkeit, sondern auch von ihrer 'Physiognomie' zu machen und dann von sich aus induktiv gewisse Zusammenhänge zwischen Außen und Innen zu sehen.

<sup>1</sup> vgl. Fritz Lange, *Die Sprache des menschlichen Antlitzes. Eine wissenschaftliche Physiognomik und ihre praktische Verwertung im Leben und in der Kunst*, 4München 1952. — Einen guten Überblick über die Entwicklung der Physiognomik bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gibt Gerhard Kloos, *Die Konstitutionslehre von Carl Gustav Carus mit besonderer Berücksichtigung seiner Physiognomik*, Basel-New York 1951, S. 12—33.

Im klassischen Roman ist das ganz anders: Seine Gestalten werden porträtiert, und viele Autoren haben die Gewohnheit, die Schilderung von Physiognomien mit Reflexionen über den Charakter der beschriebenen Figuren zu verbinden.

Einen Höhepunkt des klassischen, porträtierenden Verfahrens stellt Balzacs *Comédie Humaine* dar. Man braucht nur irgendeinen ihrer Teile aufzuschlagen, um auf ein literarisches Porträt in der Art des folgenden zu stoßen:

... Monsieur d'Espard, alors âgé d'environ cinquante ans, aurait pu servir de modèle pour exprimer l'aristocratie nobiliaire au dix-neuvième siècle. Il était mince et blond, sa figure avait cette distinction native dans la coupe et dans l'expression générale qui annonçait des sentiments élevés; mais elle portait l'empreinte d'une froideur calculée qui commandait un peu trop le respect. Son nez aquilin, tordu dans le bout, de gauche à droite, légère déviation qui n'était pas sans grâce, ses yeux bleus, son front haut, assez saillant aux sourcils pour former un épais cordon qui arrêta la lumière en ombrant l'œil, indiquaient un esprit droit, susceptible de persévérance, une grande loyauté, mais donnaient en même temps un air étrange à sa physionomie. Cette cambrure du front aurait pu faire croire en effet à quelque peu de folie, et ses épais sourcils rapprochés ajoutaient encore à cette apparente bizarrerie. Il avait les mains blanches et soignées des gentils-hommes, ses pieds étaient étroits et hauts. Son parler indécis, non seulement dans la prononciation qui ressemblait à celle d'un bègue, mais encore dans l'expression des idées, sa pensée et sa parole produisaient dans l'esprit de l'auditeur l'effet d'un homme qui va et vient, qui, pour employer un mot de la langue familière, tatillonne, touche à tout, s'interrompt dans ses gestes, et n'achève rien. Ce défaut, purement extérieur, contrastait avec la décision de sa bouche pleine de fermeté, avec le caractère tranché de sa physionomie. Sa démarche un peu saccadée seyait à sa manière de parler. Ces singularités contribuaient à confirmer sa prétendue folie. Malgré son élégance, il était pour sa personne d'une économie systématique, et portait pendant trois ou quatre ans la même redingote noire, brossée avec un soin extrême par son vieux valet de chambre<sup>2</sup>...

Das ist eine der Hunderte von längeren Personenbeschreibungen in Balzacs erzählerischem Gesamtwerk<sup>3</sup>, eines seiner literarischen Porträts, die trotz mancher Unterschiede im einzelnen alle in bestimmten Eigentümlichkeiten übereinstimmen. Diese gemeinsamen Züge sind so auffällig, daß man ohne Bedenken von einem typischen, unverwechselbaren Balzacschen 'portrait littéraire' sprechen

<sup>2</sup> Balzac, *La Comédie Humaine*, texte établi par Marcel Bouteron, 10 voll., Paris 1935—37 (Pléiade), III, S. 65—66. Zitate nach dieser Ausgabe im folgenden mit der Abkürzung C. H.

<sup>3</sup> Nach Pierre Abraham, *Créatures chez Balzac*, 4Paris 1931, S. 123—124, beträgt die Zahl der Gestalten, die in der *Comédie Humaine* durch Porträts vorgestellt werden, insgesamt vierhundert (240 Männer- und 160 Frauengestalten).

darf. Das Eigentümliche an allen diesen Porträts ist nun allerdings nicht in erster Linie die minutiöse Art der Beschreibung; diese begegnet in der Tradition des literarischen Porträts oft. Und es ist auch nicht die schon an diesem einen Beispiel deutliche Isolierbarkeit des Porträts, die an verwandte Erscheinungen in anderen Werken erinnert, etwa bei den französischen Memorialisten des 17. Jahrhunderts<sup>4</sup> oder bei manchen Romanciers von so verschiedener Einstellung wie Madeleine de Scudéry, Marivaux und Walter Scott. Was uns für Balzac typisch scheint, ist zweierlei: erstens die Tendenz, alles Äußere am Menschen unmittelbar und ausdrücklich als Zeichen für sein Inneres zu interpretieren, und zweitens die Gewohnheit, den Porträtierten, der durch die physiognomische *Descriptio* individualisiert ist, zum Repräsentanten einer bestimmten Gruppe oder Kategorie von Menschen zu erklären oder auch durch Vergleiche mit bekannten Figuren aus Geschichte, bildender Kunst und Dichtung dem Eindruck individueller Einmaligkeit entgegenzuwirken.

Mit der erstgenannten Eigentümlichkeit unterscheidet sich Balzac von den meisten literarischen Porträtisten, auch von den Physiognomikern unter ihnen. Physiognomische Kenntnisse dürften ebenso wie die Vertrautheit mit der Temperamentenlehre vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zur Allgemeinbildung gehört haben, und zu Ende des 18. Jahrhunderts wird die Physiognomik durch Lavaters Schriften in ganz Europa noch einmal zur gesellschaftlichen und literarischen Mode<sup>5</sup>, so daß man sicherlich von einer durchgehenden Wechselbeziehung zwischen Literatur und Physiognomik von der Renaissance bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts sprechen kann. Mir scheint aber, daß kein anderer Autor uns ein solches Übermaß an ausdrücklicher physiognomischer Interpretation seiner Figuren beschert hat wie Balzac. Selbst bei Saint-Simon, Rétif de la Bretonne, Scott, Jean Paul und Edgar Allan Poe, an die man in diesem Zusammenhang denken mag, sind die physiogno-

<sup>4</sup> Am konsequentesten hat wohl der Cardinal de Retz in seinen Memoiren die Trennung von Personenbeschreibung und Chronik durchgeführt, indem er seine relativ kurzen Porträts dem Bericht über die Ereignisse, an denen die porträtierten Gestalten beteiligt waren, voranstellt.

<sup>5</sup> Die bedeutendste Vorarbeit für eine Gesamtdarstellung des Einflusses der Physiognomik auf die Literatur und die bildende Kunst ist das Werk von Alfredo Niceforo, *La Fisionomia nell'arte e nella scienza*, Firenze 1951, das die einzelnen physiognomischen Indizien in systematischer Gliederung und mit besonders vielen Beispielen aus Balzacs *Comédie Humaine* primär vom Standpunkt des Anthropologen behandelt. Vgl. auch F. Baldensperger, *Les théories de Lavater dans la littérature française*, in: *Etudes d'histoire littéraire*, II, 1910, S. 51–91, und G. Levitine, *The Influence of Lavater and Girodet's Expression des Sentiments de l'Ame*, *The Art Bulletin* 36, 1954, S. 32–44.



mischen Befunde nicht derart häufig, und nicht selten ist man bei allen anderen Porträtisten außer Balzac im Zweifel, ob man im Einzelfall eine Adlernase, abstehende Ohren, feste Mundpartien und dergleichen Porträt-Elemente nicht doch einfach ästhetisch und gar nicht charakterologisch zu verstehen hat. Balzac dagegen legt sich kategorisch auf den physiognomischen Befund fest.

In unserem Beispiel werden wir, auf relativ engem Raum, mindestens neunmal gezwungen, seiner Charakterdeutung aus der Physiognomie zu folgen<sup>6</sup>, und so wie hier überläßt Balzac es immer wieder nicht uns, etwaige Zusammenhänge zwischen einer bestimmten Wölbung einer Stirn und leichter Geistesgestörtheit oder zwischen einer großen Nase und einem Ausnahmecharakter zu vermuten, sondern er macht uns eindringlich auf eine unlösbare Beziehung zwischen physiognomischem Indiz und Charakter aufmerksam. Das geschieht immer in ähnlicher Weise:

'Cette face grotesque ... était commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime ... une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénère en duperie' (C. H. VI, 527), oder 'Son menton et le bas de son visage étaient un peu gras, dans l'acception que les peintres donnent à ce mot, et cette forme épaisse est, suivant les lois impitoyables de la physiognomie, l'indice d'une violence quasi morbide dans la passion' (C. H. VIII, 547; von mir gesperrt).

*Exprimer, indiquer, être l'indice* und vor allem *annoncer* sind die Bindewörter, mit denen Balzac von Fall zu Fall solche Beziehungen zwischen physiognomischen Details und bestimmten Charakterzügen herausstellt:

... Un front étroit annonçait un petit esprit chez ce prêtre ... (C. H. I, 952: Abbé Fontanon in: *Une Double Famille*);  
... le baron, épais Alsacien dont la figure ronde annonçait une dangereuse finesse ... (C. H. II, 953: Nucingen in: *Le Père Goriot*);  
... de bonnes grosses lèvres rouges, à mille plis, sinueuses, mouvantes, dans lesquelles la nature avait exprimé de beaux sentiments; des lèvres qui parlaient au cœur et annonçaient en cet homme l'intelligence, la clarté, le don de seconde vue, un angélique esprit (C. H. III, 21: Popinot in: *L'Interdiction*).

Solche Indizien ergeben, wenn man sie zusammenstellt, ein ganzes physiognomisches System, wie die Arbeiten von Fess, Thiele,

<sup>6</sup> 1) '... sa figure avait cette distinction ... qui annonçait des sentiments élevés ...' — 2) '... empreinte d'une froideur ... qui commandait un peu trop le respect ...' — 3) '... ses yeux bleus, son front haut ... indiquaient un esprit droit ...' — 4) 'Cette cambrure du front aurait pu faire croire ... à quelque peu de folie ...' — 5) ses épais sourcils rapprochés ajoutaient ... à cette apparente bizarrerie.' — 6) '... sa pensée et sa parole produisaient dans l'esprit de l'auditeur l'effet d'un homme qui va et vient ... et n'achève rien.' — 7) '... bouche pleine de fermeté ...' — 8) '... caractère tranché de sa physiognomie.' — 9) 'Sa démarche un peu saccadée seyait à sa manière de parler.'

Baldensperger, Pierre Abraham und besonders die Untersuchungen von Alfredo Niceforo deutlich gemacht haben<sup>7</sup>. Angesichts der Reichhaltigkeit des physiognomischen Repertoires, mit dem Balzac arbeitet, erstaunt die Konsequenz, mit der er sich an dieses System gehalten hat.

Ähnliche Stirnen wie der Marquis d'Espard in unserem Beispiel haben in der *Comédie Humaine* Louis Lambert, Joseph Bridau, Camille Maupin und Dante: hohe oder breite, oder auch hohe und breite Stirnen, die immer Zeichen für besondere Intelligenz sind, während die niedrigen, schmalen, einen kleinen Geist, die glatten Einfältigkeit und die gewölbten — außer bei D'Espard etwa bei Balthasar Claës — psychische Anomalie anzeigen<sup>8</sup>. Die Augen des Marquis sind blau wie die vieler anderer Gestalten mit verwandten Charakteren, während ausgesprochen stahlblaue Augenfarbe auf Härte, dunkle auf Leidenschaftlichkeit und die seltsam unheimlichen 'yeux d'or' Paquitas und gelbliche Augen, wie Gobseck sie hat, von Sinnlichkeit, Begierde und Geiz zeugen<sup>9</sup>. Ähnlich werden die Schläfen<sup>10</sup>, die Augenbrauen<sup>11</sup>, die Nase<sup>12</sup>, die Lippen<sup>13</sup>, der

<sup>7</sup> Gilbert Malcolm Fess, *The correspondence of physical and material factors with character in Balzac*, Thesis, Philadelphia 1924; Friedrich Thiele, *H. d. Balzac als Physiognomiker*, Diss. (Teildruck), Berlin 1927; Fernand Baldensperger, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris 1927, S. 75–97; zu Abraham vgl. oben, Anm. 3, zu Niceforo Anm. 5.

<sup>8</sup> vgl. dazu A. Niceforo, *a. a. O.*, S. 105–137.

<sup>9</sup> Über die Augen bei Balzac vgl. am besten P. Abraham, *a. a. O.*, S. 123–154.

<sup>10</sup> Von dem Antiquitätenhändler in *La Peau de Chagrin* heißt es: 'Une finesse d'inquisiteur trahie par les sinuosités de ses rides et par les plis circulaires dessinés sur ses tempes, accusait une science profonde des choses de la vie' (C. H. IX, 32).

<sup>11</sup> In dem Porträt von Ernest de La Brière (*Modeste Mignon*) ist die Rede von 'sourcils un peu trop fournis et rapprochés comme chez les gens jaloux' (C. H. I, 463). Weiteres dazu s. bei Niceforo, *a. a. O.*, S. 206–208.

<sup>12</sup> In dem meisterhaften Porträt des alten Baron de Guénic in *Béatrix* ist sogar zweimal von der Nase die Rede: 'La roideur du nez' wird mit anderen Details zusammen als Zeichen für grenzenlose Treue, unbedingten Gehorsam, für unbeirrbares Tapferkeit und für beständige Liebe ausgelegt (C. H. II, 333), und etwas später lesen wir: 'Son menton voulait rejoindre le nez, mais on voyait, dans le caractère de ce nez bossu au milieu, les signes de son énergie et de sa résistance bretonne' (ibid.). Im gleichen Roman sind noch andere Nasen von Interesse: Die der Baronin de Guénic: 'Ce nez, d'un contour aquilin, mince, avait je ne sais quoi de royal qui rappelait l'origine de cette noble fille' (C. H. II, 339); die von Camille Maupin: '... parfaitement blanc à sa naissance comme au bout, et ce bout est doué d'une sorte de mobilité qui fait merveille dans les moments où Camille s'indigne, se courrouce, se révolte. Là surtout, comme l'a remarqué Talma, se peint la colère ou l'ironie des grandes âmes...' (C. H. II, 376, worauf noch mehr Grundsätzliches über die Physiognomik der Nasenflügel folgt!); die der Titelheldin: 'Son nez, qui décrit un quart de cercle, est pincé des narines et plein de finesse, mais impertinent' (C. H. II, 396). Im übrigen vgl. A. Niceforo, *a. a. O.*, S. 213–241.

<sup>13</sup> Ähnlich positiv wie für die Lippen von Popinot (s. oben) ist der Befund für die Unterlippe von Camille Maupin (*Béatrix*), '... admirable de bonté, pleine d'amour, et que Phidias semble avoir posée comme le bord d'une grenade ouverte, dont elle a la couleur' (C. H. II, 376).



Mund<sup>14</sup>, das Kinn<sup>15</sup> und manche weitere Einzelheit in Kopfform und Teint in die diagnostizierende Personenbeschreibung einbezogen.

Wie Balzac zu diesem System gekommen ist, scheint auf den ersten Blick leicht zu beantworten, gibt er uns doch selbst immer wieder Hinweise auf die zeitgenössischen physiognomischen und phrenologischen Systeme. Mehrfach spricht er anerkennend von der Leistung Lavaters, dessen Name über hundertmal allein in der *Comédie Humaine* genannt wird. Schon als Zwanzigjähriger hatte Balzac sich die erweiterte Fassung der physiognomischen Fragmente Lavaters gekauft, und er hat sie, wie zahlreiche Bemerkungen zeigen, augenscheinlich sehr genau studiert<sup>16</sup>. Häufig nennt er Lavater in Verbindung mit dem Phrenologen Gall, wenn er auch mit Beobachtungen über Vorwölbungen an bestimmten Stellen des Schädels und ihrem Zusammenhang mit seelischen Eigenschaften sehr viel vorsichtiger ist als mit seinen übrigen Gesichtsdiagnosen<sup>17</sup>. Aber wie schon Fess gefunden hat, hält sich auch die Übereinstimmung mit Lavater in sehr viel engeren Grenzen, als man auf den ersten Blick annehmen möchte<sup>18</sup>.

Denn Balzac hat die zu seiner Zeit geglaubten physiognomischen Regeln und Axiome nicht, wie andere Autoren vor ihm, einfach übernommen und mechanisch für seine Romangestalten angewandt. Schon seine Deutungen von Gesichtsmerkmalen stimmen häufig nicht mit denen Lavaters überein. Außerdem berücksichtigt Balzac mehr als Lavater auch andere körperliche Indizien, teils in den Porträts, teils aber auch schlaglichtartig im Verlauf der erzählten Handlung. Die Sprache, die Stimme, ein Akzent in einer bestimmten Situation, Gesten, Mimik, Bewegungen aller Teile des Körpers, Blicke, Lächeln, ja selbst ein Kuß haben diese Funktion des 'annoncer', sind dechiffrierbare Zeichen der 'Semasiologie' des menschlichen Wesens<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> s. A. Niceforo, *a. a. O.*, S. 242—257.

<sup>15</sup> 'Le menton se relève fermement; il est un peu gras, mais il exprime la résolution et termine bien ce profil royal sinon divin' (C. H. II, 376) heißt es von Camille Maupin. Vgl. auch A. Niceforo, *a. a. O.*, S. 267—270.

<sup>16</sup> vgl. F. Baldensperger, *Orientations* . . ., S. 82.

<sup>17</sup> s. G. M. Fess, *a. a. O.*, S. 20—36, und F. Baldensperger, *a. a. O.*, S. 77 ff.

<sup>18</sup> G. M. Fess, *a. a. O.*, S. 36—62, und A. Niceforo, *passim*.

<sup>19</sup> Ein paar Beispiele: C. H. I, 346: 'Un sentiment de pudeur, dont témoignaient l'expression de sa physionomie et l'accent de sa voix . . .'; C. H. II, 338: 'La baronne faisait tresser les cheveux follets qui se jouaient sur sa nuque et qui sont un signe de race'; C. H. II, 377: '... les hommes dont les hanches sont presque semblables à celles des femmes quand ils sont fins, astucieux, faux et lâches'; C. H. II, 28: 'Clémentine examina le capitaine par une de ces oeillades sournoises qui annoncent à la fois de l'étonnement et de l'observation chez les femmes';

Das führt uns zu der Frage nach weiteren Quellen von Balzacs Physiognomik. Wo seine Befunde nicht auf Lavater und Gall zurückgehen, findet man gelegentlich Übereinstimmungen mit der älteren physiognomischen Tradition und mit mancherlei volkstümlichen Vorstellungen<sup>20</sup>. Sehr oft hat man aber den Ursprung von Balzacs Anschauungen weder in literarischen Quellen, noch in einfacher Erfindung zu sehen, sondern in seiner eigenen Beobachtungsgabe. Viele seiner frühen Werke machen deutlich, wie er auf empirischem Wege zur Behauptung von offenbaren regelmäßigen Beziehungen zwischen verschiedenen Phänomenen, die er in seiner Umgebung wahrnahm, und menschlichen Temperamenten und Charakteren gelangt ist<sup>21</sup>. Außerdem bemerkt er selbst des öfteren, daß er sehr genau auf die Menschen, die ihm begegneten, geachtet und sich Gedanken über ihre Physiognomie gemacht hat<sup>22</sup>.

C. H. V, 1021: 'Il n'y a que vous autres femmes qui puissiez, comme nous et les prévenus, lancer, dans une oellade échangée, des scènes entières où se révèlent des tromperies compliquées comme des serrures de sûreté'; C. H. II, 140: 'Il y a une manière de dire ce mot *rien* entre amants, qui signifie tout le contraire'; C. H. II, 53: 'On ne peut pas nier aux gens de bonne compagnie la science du langage qui ne se parle pas'; C. H. I, 383: 'Par le baiser que me donne ma pauvre Modeste, je devine ce qui se passe en elle ... Il y a bien des nuances dans les baisers, même dans ceux d'une fille innocente ...'

<sup>20</sup> So ist Balzacs häufiges Vergleichen seiner Menschen mit Tieren ohne Zweifel auch aus der Gewohnheit der früheren Physiognomiker — von Aristoteles bis Porta — zu erklären, die so wie Balzac weit mehr als Lavater aus der physiognomischen Ähnlichkeit mit einem Tier auf entsprechende Wesensähnlichkeiten schlossen. Ältere Tradition und volkstümliche Vorstellungen überschneiden sich oft. So etwa bei der Deutung eines behaarten Körpers, der schon früh, in der pseudo-aristotelischen Epistel ad *Alexandrum de physiognomia sive de signis corporis hominis*, als Zeichen für 'horribilitas' und 'singularitas' angesehen wird (s. bei E. Taube, *Tractandorum scriptorum graecorum physiognomicorum*, Diss. Vratisl. 1862, S. 31). Wenn im *Père Gortot* der Anblick des narkotisiert daliegenden Vautrin den folgenden Ausruf auslöst: 'Voyez donc, mademoiselle, quelle palatine il a sur l'estomac; il vivra cent ans' (C. H. II, 1009), so ist das durch die Sprache und die Person des Sprechenden, der Madame Vauquer, hinreichend als volkstümliche Vorstellung gekennzeichnet: Starke Behaarung bedeutet hohes Alter. Aber ist nicht Vautrin auch der Typ eines 'homo horribilis' und 'singularis' par excellence?

<sup>21</sup> Besonders aufschlußreich sind der *Traité de la démarche* und der *Traité de la vie élégante*. Man vergleiche auch die *Etudes de Philosophie morale sur les habitants du Jardin des Plantes*, *La Physiologie du cigare*, *Départ d'une diligence* und weitere der anonym oder mit Pseudonym veröffentlichten Skizzen aus *La Mode* und *La Caricature* (*Oeuvres diverses* II, in Band 39 der *Oeuvres Complètes*, texte rev. et annoté par M. Bouteron et H. Longnon, 40 voll., Paris 1912 bis 1940).

<sup>22</sup> Man vgl. etwa die hierzu immer wieder angeführte Einleitung von *Facino Cane* (C. H. VI, 66). Auf die interessanten Parallelen dieser Novelle (nicht nur des Anfangs) zum *Neveu de Rameau* ist meines Wissens noch nicht hingewiesen worden. Parallelen, welche aber auch die ganz verschiedene physiognomische Technik Diderots und Balzacs deutlich machen: Bei Balzac Trennung der Milieuschilderung und einer chronologisch konzipierten Autobiographie des Musikers, bei Diderot Einschmelzung aller Elemente in ein bewegtes Tableau. Bei Balzac Porträtierung von außen, bei Diderot Auflösung der Charakterzeichnung in Gestik und Mimik. Zu Diderots Antipathie gegen das traditionelle literarische Porträt vgl. in *Jacques le Fataliste* (Diderot, *Oeuvres romanesques*, texte établi p. H. Bénac, Paris 1951, S. 751—752).

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß Balzac trotz solcher offenbar recht genauen Beobachtung seiner Mitmenschen ganz selten in der Weise La Bruyères vorgeht, der sich für die Porträts seiner *Caractères* vornehmlich an 'ganze' lebende Vorbilder gehalten hat<sup>23</sup>. Balzacs Figuren sind wie die Helena des Zeuxis aus Details zusammengesetzt, von denen ein Teil den Physiognomien seiner Zeitgenossen entlehnt ist, ein Teil aus der bildenden Kunst stammt<sup>24</sup>, und was darüber hinaus und auch nach den beachtlichen Identifizierungen einzelner Gestalten durch mehrere Forscher des 20. Jahrhunderts<sup>25</sup> verbleibt, ist Intuition.

Für das physiognomische Regelsystem, dem die Komposition der Gestalten vor allem zu gehorchen scheint, ist Balzac aber zweifellos mehr 'observateur' als 'visionnaire' gewesen. Daß er dabei nicht ganz unparteiisch vorgegangen ist, sondern einzelnen Romanfiguren, deren Charakter und Lebensanschauung er besonders positiv zeichnet, Physiognomien verliehen hat, die stark an seine eigene erinnern — z. B. D'Arthez und Savarus —, hat Pierre Abraham überzeugend nachgewiesen<sup>26</sup>.

Besonders weit entfernen wir uns von Lavater und der herkömmlichen Physiognomik, wenn wir auf diejenigen Elemente achten, die von Balzac über die Formen und Manifestationen des menschlichen Körpers hinaus ebenfalls zur Aussage über Wesen, Charakter und Psyche eines Menschen herangezogen werden: die Art wie jemand sich kleidet, sein Haus, seine Möbel, Örtlichkeiten und Landschaften, in denen er sich aufhält<sup>27</sup>. Für alle diese Dinge, die immer wieder in seinen Menschenbeschreibungen auftauchen, gilt

<sup>23</sup> La Bruyère beobachtet dabei vorwiegend Gestik, Mimik und alles, was man vielleicht im Gegensatz zu der Physiognomik der Konstitution 'Situations-Physiognomik' nennen sollte. Im Grunde geht es ihm mehr um die Karikatur von typischen Vertretern der menschlichen Gesellschaft als um ein objectives Abbilden. Seine Behauptung 'je rends au public ce qu'il m'a prêté' (*Les Caractères*, éd. p. G. Mongrédien, Paris 1960, S. 63) ist darum aber nicht weniger als Balzacs 'La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire' (C. H. I, 7), elastisch zu interpretieren.

<sup>24</sup> Zu den hierfür symptomatischen Bildern aus Malerei und Plastik, die Balzac in den Personenbeschreibungen der *Comédie Humaine* verwendet, vgl. P. Abraham, a. a. O., S. 225 ff. und S. 297 ff. (Abraham zählt 120 solcher Vergleiche und Metaphern).

<sup>25</sup> vgl. dazu jetzt am besten Jaques Borel, *Personnages et destins balzaciens. La création littéraire et ses sources anecdotiques*, Paris 1958. S. auch H. J. Hunt, 'Portraits' in *La Comédie Humaine*, Rom, Review 49, 1958, S. 112–124.

<sup>26</sup> P. Abraham, a. a. O., S. 31–64 u. S. 123 ff.

<sup>27</sup> Vorstudien dazu finden sich ebenfalls in den *Oeuvres Diverses*, II (vgl. oben Anm. 21), etwa im *Traité de la vie élégante*, wo Balzac (a. a. O., S. 180) den Ausdruck *vestignomie* verwendet: '...la vestignomie est devenue presque une branche de l'art créé par Gall et Lavater', in der *Physiologie de la toilette* usw. Vgl. dazu den Aufsatz von Jeanne Reboul, *Balzac et la 'Vestignomie'*, R. H. L. 50, 1950, S. 210–233.



das, was er einmal über die Kleidung sagt: sie bedeuten ihm eine 'manifestation constante de la pensée intime, un langage, un symbole' (C. H. II, 114), das heißt, sie sind ebenso 'Physiognomie' wie die physischen Aspekte der Person. Wiederum wird man sagen, daß alles dies auch früher begegnet, bei La Bruyère, Saint-Simon, im pikaresken Roman und bei Lesage, bei Marivaux, Diderot, Rousseau, Rétif de la Bretonne, den englischen Erzählern des 18. Jahrhunderts und bei Walter Scott, der von allen Genannten auch hierin den größten direkten Einfluß auf Balzac gehabt haben dürfte. Aber nur Balzac verbindet alle diese Aspekte zu einem ganzen physiognomischen System, das sein Gesamtwerk durchzieht, von der *Physiologie de la Toilette* bis zu jenen lapidaren Aussprüchen, die jedem Balzac-Leser vertraut sind: '... enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne' (C. H. II, 852).

Ein weiteres Gerüst von Zeichen mit charakterologischer Bedeutung hat Balzac mit den Namen seiner Gestalten aufgebaut, ebenfalls weit über das hinausgehend, was er an Beispielen aus der Tradition der Namenbedeutsamkeit, vor allem von dem ihm so vertrauten Lawrence Sterne, übernehmen konnte. Seine 'Onomasio-gnomik', wie man diese Charakterdeutung aus Vor- und Nachnamen wohl taufen sollte, steht mit seiner Physiognomik und seiner 'Vestignomie' in engem Zusammenhang, nur daß bei den Namen alles Phantasie ist und dem modernen Leser nur noch als Spielerei erscheint. Balzac aber dürfte — anders als Sterne und anders als Thomas Mann, bei denen durch die Technik sprechender oder tönender Namen die ironische Distanz des Erzählenden durchschimmert — ernsthaft an eine Beziehung von Namen und Charakter geglaubt haben<sup>28</sup>.

Die Deutungen, mit denen alle genannten Détails bedacht werden, beschränken sich aber nicht auf das Charakterologisch-Psychologische. Was Balzac mit den folgenden Worten für die 'Köpfe' sagt, läßt sich entsprechend auch für alle anderen physiognomischen Merkmale im weitesten Sinn aus seinem Werk belegen:

<sup>28</sup> Man lese nur seine Reflexionen im Exordium der Novelle *Z. Marcas*, wo es heißt: 'Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent; souvent des corrélations lointaines, mais efficaces, s'y sont révélées' (C. H. VII, 736). Ein Beispiel für solchen 'désaccord visible' im Sinne des 'lucus a non lucendo' ist der Name der Béatrix im gleichen Roman, was C. H. II, 463 übrigens mit einem Hinweis auf die 'fatalité innée dans les noms' verschleiert wird. Vgl. auch H. U. Forest, *L'Esthétique du roman balzacien*, Paris 1950, S. 128—130.

'Les lois de la physionomie sont exactes, non seulement dans leur application au caractère, mais encore relativement à la fatalité de l'existence. Il y a des physionomies prophétiques. S'il était possible, et cette statistique vivante importe à la Société, d'avoir un dessin exact de ceux qui périssent sur l'échafaud, la science de Lavater et celle de Gall prouveraient invinciblement qu'il y avait dans la tête de tous ces gens, même chez les innocents, des signes étranges' (C. H. VII, 448).

Das heißt, man kann aus einer Physiognomie — inklusive der Namen, man denke etwa an die prophetische Bedeutung des Familiennamens der Madame de Mortsau — ihr späteres Schicksal ablesen. Das ist eine Deutungsvariante, die weder der Grundtendenz von Balzacs physiognomischem System noch der psychologischen Tradition widerspricht, und die man mit einem Hinweis auf Balzacs deterministische Lebensauffassung einfach erklären kann, für die Charakter auch immer Schicksal bedeutet, und auf seine Physiognomik, nach der Physiognomien Zeichen für Charaktere sind.

Trotzdem scheint mir die Einbeziehung der Zeitperspektive in das physiognomische Sehen eine der wichtigsten Beobachtungen zu sein, auf die man bei der Beschäftigung mit Balzacs Physiognomik stößt. Mehrfach liest Balzac aus dem Äußeren eines Menschen seine ganze Vergangenheit ab. Ein Gesicht, eine bestimmte Haltung, ein abgetragener Anzug und ein Intérieur spiegeln ein gelebtes Leben wider. Oft, nicht nur in dem Roman *La Femme de Trente Ans*, der ja aus mehreren ursprünglich nicht zusammengehörigen Erzählungen zusammengeschmolzen wurde<sup>29</sup>, resümiert das physiognomische Porträt, das uns vor und nach entscheidenden Veränderungen im Leben gegeben wird, sowohl zukünftiges wie vergangenes Schicksal. In anderen Fällen kann man geradezu von einer genetischen Physiognomik sprechen, weil es Balzac gelingt, alle Faktoren, die nacheinander für Charakter und Schicksal eines Menschen verantwortlich sein können, aus äußeren Zügen zu erschließen, Vererbung, Rasse, Nationalität, das Milieu vor allem, und einschneidende Lebensereignisse<sup>30</sup>. Alles dies führt zu einer bemerkenswerten Ausweitung der physiognomischen Charakterisierung über einfaches statisches Abbilden hinaus.

Dort, wo Balzac es vorzieht, den Porträtierten einen Rest von Geheimnis zu lassen — und das geschieht nicht selten<sup>31</sup>, oder wo

<sup>29</sup> s. Karl Maurer, *Erlebnis und Dichtung in Balzacs Frau von dreißig Jahren*, Rom. Jb. X, 1959, S. 147—166.

<sup>30</sup> vgl. H. U. Forest, *a. a. O.*, S. 141 ff.

<sup>31</sup> Oft spricht er von einer Maske oder von Doppeldeutigkeit einer Physiognomie (C. H. I, 673—74, über Moreau, in *Un début dans la vie*, C. H. II, 259—266,

er eine Diskrepanz von physiognomischem und charakterologischem Befund erwähnt, sind wir scheinbar an der Grenze der 'lois impitoyables de la physionomie' angekommen. Aber nur scheinbar. Im Porträt von Minoret-Levrault, der 'espèce' nach ein 'éléphant sans trompe et sans intelligence', scheint etwas nicht zu stimmen: Minorets Kopf ist überdimensional groß, das heißt, Minoret müßte intelligent sein. Wenn er es trotzdem nicht ist, so erklärt sich das ganz einfach daraus, daß Galls Wissenschaft das Problem der Ausnahmen noch nicht in Angriff genommen hat, wie Balzac uns versichert (C. H. III, 266). Irgendwie gelingt die Diagnose immer, selbst bei den Frauen unter dreißig, die — nach Balzac — eigentlich noch gar keine Physiognomie haben<sup>32</sup>. Als der junge Paul de Manerville sich verhängnisvoll in seiner Zukünftigen täuscht, bemerkt Balzac:

Pour découvrir dans l'attitude ou dans la physionomie, dans les paroles ou dans les gestes de mademoiselle Evangélista les indices qui eussent révélé le tribut d'imperfections que comportait son caractère, comme celui de toute créature humaine, Paul aurait dû posséder non seulement les sciences de Lavater et de Gall, mais encore une science de laquelle il n'existe aucun corps de doctrine, la science individuelle de l'observateur et qui exige des connaissances presque universelles (C. H. III, 102).

Was dann an porträtistisch-physiognomischen Angaben über Nathalie Evangélista folgt (C. H. III, 103—105), legt die Vermutung nahe, daß Balzac selbst sich diese 'science de l'observateur' bis in die letzten Feinheiten zugetraut hat. Ist nicht überhaupt die *Comédie Humaine* mit ihrer Dechiffrierung von vielen tausend beobachteten oder doch beobachtbaren Indizien in gewisser Weise 'corps de doctrine' dieser 'Wissenschaft'? Es ist bekannt, wie sehr Balzac davon überzeugt war, der Menschheit mit seinen Romanen nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein wissenschaftliches Dokument zu schenken. Anthropologen, Psychiater und Psychologen haben sich mit diesem Aspekt seines Werks beschäftigt, und es gibt Stimmen, nach denen weit mehr, als der unbefangene Leser

über Octave in *Honorine*), oder er entlarvt Hypokrisie ganz einfach durch die Art, wie er ein physiognomisches Detail präsentiert: 'Elle reprit sa contenance calme, fit exprimer à ses yeux cette douce amitié qui la rendait si séduisante à Paul (von mir gesperrt; C. H. III, 138, Madame Evangélista in *Le Contrat de Mariage*). Mehrfach begegnet bei ihm der seit dem 17. Jahrhundert in der Menschenbeschreibung so beliebte Begriff des *Je ne sais quoi*, das bei ihm nicht nur den Sinn von Charme hat, sondern wohl auch noch bewußt zur Verschleierung dienen mag: 'ce je ne sais quoi qui ne s'explique que par le mot mystère' (Albert Savarus, C. H. I, 772).

<sup>32</sup> C. H. II, 838: 'La physionomie des femmes ne commence qu'à trente ans' (*La femme de Trente Ans*).



annehmen mag, in Charakterisierung und Beschreibung einzelner psychischer Phänomene und einzelner Typen auch heute noch bedeutsam ist<sup>33</sup>.

Das ist interessant und vermag uns mit Hochachtung vor dem Psychologen und dem Physiognomiker Balzac erfüllen, aber muß sich nicht — ganz abgesehen von den Einwänden gegen die objektiv in der Mehrzahl eben doch nicht mehr gültigen Behauptungen und gegen die vielen unterlaufenden Banalitäten — sowohl die übermäßig große Zahl von physiognomischen Befunden wie auch die Art und Weise, in der diese Befunde motiviert und auf das jeweilige Romanganze bezogen sind, negativ auf unser Urteil über den künstlerischen Wert der einzelnen Charakteristiken und der Romantechnik Balzacs überhaupt auswirken?

Kehren wir noch einmal zu dem anfangs wiedergegebenen Porträt des Marquis d'Espard aus der Erzählung *L'Interdiction* (C. H. III, S. 11—81) zurück, und stellen wir uns die Frage nach der Funktion dieser auszugsweise zitierten und der anderen Beschreibungen innerhalb der Geschichte. Madame d'Espard hat einen Antrag auf Entmündigung ihres Gatten gestellt. Der Untersuchungsrichter, der als erster sehr ausführlich porträtiert wird, begibt sich zu Madame d'Espard. Bevor er sich auf den Weg macht, unterbricht der Erzähler den Bericht. Wir lesen, eine andeutungsweise Skizze vom Leben der Frau, zu der Monsieur Popinot, der Richter, sich begab, sei notwendig, um das Gespräch verständlich zu machen, das die beiden dann führten. Diese 'légère esquisse', wie Balzac es nennt, umfaßt mehr als fünf Seiten. Dann wird die Geschichte mit Récit und Dialog fortgeführt, aber schon kurz darauf, als Popinot sich zu d'Espard selbst begeben soll, es aber nicht kann, weil er einen für den Ausgang der Geschichte verhängnisvollen Schnupfen bekommt, werden wir vom Erzähler auf eine neue deskriptive Unterbrechung vorbereitet, eine Unterbrechung, die noch länger ist als die vorhergehenden anlässlich Popinots und der Marquise. Diese dritte Beschreibung ist der Behausung des Marquis in der Rue de la Montagne Sainte-Geneviève, seinem Lebensstil, seinem Äußeren und dem seiner Söhne gewidmet (C. H. III, S. 60 bis 66). Erst nachdem das alles vor uns ausgebreitet ist, kommt Popinot und findet dann das bestätigt, was der Leser schon vorher wußte: Der Marquis ist nicht verrückt! Die große Parenthese wird von Balzac folgendermaßen eingeleitet:

<sup>33</sup> s. dazu die angeführte Arbeit von Niceforo.

Avant de suivre le magistrat et son greffier chez le marquis d'Espard, peut-être est-il nécessaire de jeter un coup d'œil sur la maison, sur l'intérieur et les affaires de ce père de famille représenté comme un fou dans la requête de sa femme (C. H. III, 60).

'Peut-être est-il nécessaire ...', vielleicht ist es notwendig. Ist es wirklich notwendig? Die kurze Geschichte von der *Interdiction*, die man mit aller gebotenen Vorsicht als eine Novelle bezeichnen darf, ist mit physiognomischer Deskription so überladen (bei Anlegung eines strengen Maßstabs ergeben die drei physiognomisch-porträtistischen Parenthesen für Popinot, die Marquise und den Marquis an Seitenzahl allein ein Fünftel der ganzen Komposition), daß man zu der Überzeugung gelangt, die physiognomische Studie der drei Gestalten interessiere Balzac mehr als die nicht eigentlich spannende Handlung.

In den Novellen und in vielen Romanen kommt Balzac allerdings insofern modernem Lesergeschmack entgegen, als er ähnlich wie in der *Interdiction* die Handlung bis zu einem Punkte führt, wo eine Gestalt so sehr an Interesse gewonnen hat, daß man gern etwas Genaueres über sie hört. Doch statt dieses 'etwas' erfahren wir meist viel mehr, als uns interessiert. Sehr oft konzentriert er aber das Gros der Beschreibungen in der Exposition, und die Geschichte beginnt erst dann — nachdem Ort und Personen der Handlung minutiös vorgestellt sind. Dieses Schema, aus dem *Père Goriot*, *Eugénie Grandet* und *La Recherche de l'Absolu* jedem Balzac-Leser gegenwärtig, ist besonders rigoros in *Béatrix* durchgeführt, einem Roman, der durch Untertitel in drei Abschnitte geteilt ist:

I: Les personnages

II: Le drame

III: Un adultère rétrospectif

(C. H. II, 319—620).

Dabei umfaßt der erste Teil, der von zwölf Personenbeschreibungen und deskriptiven Abschnitten über Guérande und die Bretagne beherrscht wird, mehr als ein Drittel des ganzen Romans, obwohl er doch, wenn wir Balzacs Gliederung konsequent interpretieren, dem entspricht, was für ein Theaterstück die Angaben über den Schauplatz und die 'Personen der Handlung' verzeichnen. Das Verhältnis von Rollen-Verzeichnis mit Szenen-Anweisung zum Stück ist fast umgekehrt wie beim Schauspiel. Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man bei der Lektüre des Romans erlebt, daß Teil 2 und Teil 3 nicht halten, was die in sich abgerundete Exposition im

ersten Teil an Handlung erwarten läßt. Im Hinblick auf die Ökonomie des ganzen Werks empfinden wir auch hier, daß mit den physiognomisierenden Porträts mehr gegeben wird, als das danach einsetzende Drama verträgt.

Ähnliches gilt auch für jenes Einleitungsschema, das man den 'Postkutschen-Typ' nennen könnte, nach der Exposition von *Un Début dans la Vie*, wo das Verfahren, Mitreisende in einem Verkehrsmittel der Reihe nach zu porträtieren, besonders konsequent durchgeführt ist. Auch hier erscheinen die beschreibenden Parenthesen übermäßig lang und werden in der Mehrzahl aus der Perspektive des Erzählers und nur zum kleinsten Teil aus dem Blickwinkel der Reisenden gegeben. Daß gerade dieser 'Postkutschen-Typ' für ein perspektivisches Abbilden von Romanfiguren besonders geeignet ist, ließe sich durch einen Vergleich mit dem Anfang von Flauberts *Éducation Sentimentale* und mit *La Modification* von Butor zeigen.

Selbst dort, wo Balzac seine Beschreibungen aus der Perspektive seiner Gestalten gibt, indem er sie Aussagen über sich selbst machen oder eine Figur das Porträt einer anderen entwerfen läßt, bleiben die Porträts immer noch typisch Balzacsche Porträts: sie sind sehr ausführlich, und auch in ihnen sind es Balzacs eigene physiognomisch-charakterologische Axiome, die angewandt werden<sup>34</sup>. Das heißt, die Motivierung aus der Handlung ist zwar vorhanden, aber die Möglichkeiten subjektiven Porträtierens, welche die perspektivische Technik bietet, werden nicht voll ausgeschöpft.

Balzacs Beschreibungsverfahren — mit der Tendenz zu objektivem, ausführlichem Abbilden und reflektierendem Erklären aus der Distanz des Chronisten — beruht auf einem bewußt durchgeführten Prinzip, über das uns ein Blick auf eine weitere Besonderheit seiner Darstellungsweise Aufschluß zu geben vermag.

Von unserem Beispiel, dem Marquis d'Espard ausgehend, stellen wir einleitend als eine zweite Eigentümlichkeit von Balzacs Personenschilderung fest, daß er die Gewohnheit hat, seine Gestalten mit stereotypen Wendungen oder Vergleichen als Repräsentanten bestimmter biologischer oder sozialer Kategorien zu bezeichnen. Das hat auf den ersten Blick nichts mit Physiognomik zu tun. Aber ist es nicht vielleicht eine sehr verwandte Erscheinung — denn wird nicht auch hier vom Erzähler etwas in der Realität Isolierbares zu einem Begrifflichen, Gedachten in Be-

<sup>34</sup> Man lese dazu nach, wie Gobseck Madame de Restaud beschreibt (C. H. II, 632 ff.), und wie Louise de Chaulieu ihr eigenes Porträt entwirft (C. H. I, 144—145).



ziehung gesetzt? Der Zusammenhang beider Verfahren läßt sich in einzelnen Fällen sichtbar machen, nämlich dort, wo die Physiognomien von Menschen dem Erzähler Aufschluß über ein Milieu, über eine Epoche geben.

Die zwei älteren Herren, die in der Novelle *La Bourse* ihren abendlichen Besuch bei der zukünftigen Schwiegermutter des Malers Schinner machen, präsentiert Balzac uns als 'deux hommes dont le costume, la physionomie et l'aspect sont toute une histoire' (C. H. I, 342). Eine ganze Epochengeschichte — Zeitgeschichte — müssen wir übersetzen. Denn diese 'histoire' ist, wie wir dem darauf folgenden Porträt entnehmen können, die Geschichte des Übergangs vom Ancien Régime über die Emigration zur Regierung Ludwigs XVIII. Erich Auerbach zitiert als Beispiel für Balzacs historisches Denken eine Stelle aus *La Vieille Fille*, wo das Axiom: 'Les époques déteignent sur les hommes qui les traversent', porträtistisch demonstriert wird (C. H. IV, 228)<sup>35</sup>. Daß hier tatsächlich eine ganz ähnliche Beziehung zwischen einem 'Signifiant' und einem 'Signifié' vorliegt wie bei den vielen Verbindungen von Gestaltumrissen und Charakteren durch das Verbum *annoncer*, wird in einer weiteren Bemerkung des gleichen Romans über das Haus des Revolutionsgewinners Du Bousquier deutlich:

Comme le temps que représentait du Bousquier, cette maison offrait un amas confus de saletés et de magnifiques choses (C. H. IV, 229, von mir gesperrt).

Das *représenter* an dieser Stelle entspricht in seiner Funktion genau dem physiognomischen *annoncer* und seinen Synonymen. Das heißt, Balzac gibt mit den Porträts der typischen Repräsentanten einer Zeit auch eine Aussage über diese Zeit selbst. Ein anderes Mal legt er uns nahe, seinen physiognomischen Befund kulturphilosophisch weiter zu interpretieren. In den *Mémoires de Deux Jeunes Mariées* werden — aus der Perspektive der Louise de Chaulieu — die auf einem Ball anwesenden Männer so charakterisiert:

Ils sont usés, leurs traits sont sans caractère . . . Ces mines fières et vigoureuses que nos ancêtres ont dans leurs portraits, eux qui joignaient à la force physique la force morale, n'existent plus (C. H. I, 148).

Menschen, die nach nichts mehr aussehen: Die Physiognomie einer dekadenten Gesellschaft!

<sup>35</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, <sup>2</sup>Bern 1959, S. 445.

Die Beziehung von Sichtbarem zu dem, was es repräsentiert, ob es nun ein Charakter, ein Schicksal, eine Epoche oder vor allem eine Gesellschaftsschicht ist, hängt für Balzac unlösbar mit seiner Vorstellung von einem Kausalitätsverhältnis ganz besonderer Art zusammen. Es ist nämlich reziprok. So wie Physiologisches einerseits Anzeichen und Spiegel von Charakter und Schicksal — auch zukünftigem — ist, und andererseits die Psyche und das Schicksal äußerlich verwandelnd auf die Physiognomie einwirken, prägt auch das Milieu als wirkende Kraft jeden Menschen und kann es umgekehrt abstrahierend aus Haltung, Kleidung, Gestik und Mimik des Einzelmenschen — physiognomisch — erschlossen werden. Ein einfaches System, das man sich an jeder Balzacschen Gestalt aus einer beliebigen 'espèce' vergegenwärtigen kann, an den Aristokraten, den Ärzten, den Rechtsanwälten, den Angestellten, den unschuldigen jungen Frauen, den Kurtisanen. Bei allen ist das Bild der Persönlichkeit eine Art physiognomischen Zeichens für eine bestimmte Kategorie von Menschen.

Diese Sonderform einer soziologischen Physiognomik des Menschen erfährt eine Ergänzung durch das, was Georg Lukács über die 'intellektuelle Physiognomie' von Balzacs Gestalten gesagt hat<sup>36</sup>.

Es kommt aber noch etwas sehr Wichtiges hinzu: In der *Comédie Humaine* haben nicht nur die Menschen eine Physiognomie. Was uns auf den ersten Blick irrelevant erscheinen mag, weil es für heutiges Sprachempfinden ganz selbstverständlich ist — für die Interpretation von Balzacs Werk ist es von höchster Bedeutung: Balzac spricht von der 'physionomie' einer Unterhaltung, einer Abendgesellschaft, eines Appartements, eines Ateliers, einer Aktensammlung<sup>37</sup> und, an der wohl für die Deutung solcher nicht- oder übermenschlichen Physiognomien bezeichnendsten Stelle in der langen Einführung der *Fille aux yeux d'Or*, von der 'physionomie cadavéreuse' der Stadt Paris (C. H. V, 255). Als Physio-

<sup>36</sup> Georg Lukács, *Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten*, in: *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, S. 60—102, mit vielen guten Gedanken über die Technik mittelbarer und unmittelbarer Darstellung der Weltanschauung von Romangestalten. Der hier vorgetragene Begriff der intellektuellen Physiognomie ist allerdings zu eng gefaßt. Eine 'intellektuelle Physiognomie' haben nicht nur die Gestalten des klassischen realistischen Romans, sondern zweifellos auch Des Esseintes und Swann.

<sup>37</sup> s. C. H. I, 110 ('entretiens sans but ni physionomie'); C. H. II, 97—98 (über den Ball bei Lady Dudley: 'Des passions cachées lui donnaient une physionomie...'); C. H. III, 30 ('l'appartement avait pris une physionomie en harmonie avec celle du maître'); C. H. I, 865 ('... physionomie d'un atelier...'); C. H. II, 1089 ('... d'où pendaient un nombre infini d'étiquettes et de bouts de fil rouge qui donnent une physionomie spéciale aux dossiers de procédure').

gnomiker resümiert Balzac dort seinen Befund über Paris mit den Worten: 'Cette vue du Paris moral prouve que le Paris physique ne saurait être autrement qu'il n'est' (C. H. V, 267). In *Béatrix* ist einmal die Rede vom 'mouvement social qui donne au dix-neuvième siècle sa physionomie' (C. H. II, 319). Dazu paßt eine Aussage aus dem Jahr 1839, wo Balzac das Ziel, das ihm als Autor vorschwebt, folgendermaßen umreißt:

Mon ambition est d'arriver à la synthèse par l'analyse, de dépeindre et de rassembler les éléments de notre vie, de poser des thèmes et de les prouver tout ensemble, de tracer enfin l'immense physionomie d'un siècle en en peignant les principaux caractères<sup>38</sup>.

Diese Worte zeigen uns nicht nur, was alles Balzac unter 'physionomie' in übertragener Bedeutung versteht, sie geben uns auch einen Schlüssel für die von ihm vorwiegend eingenommene Haltung eines von außen interpretierenden, beschreibenden und kommentierenden Beobachters, die ja nicht nur die literarischen Porträts, sondern die Struktur seiner Romane als Ganzes kennzeichnet. Als Physiognomiker, der sich für befähigt hält, in den Erscheinungen stets die Ursachen zu ermitteln, kann Balzac kaum anders vorgehen, als er es tut, nämlich indem er Fakten, Phänomene, Gestalten und Objekte vor uns darstellt und dechiffriert. So gesehen, ist sein Werk in der Tat gleichsam eine 'immense' Physiognomik.

Eine Physiognomik, für die uns die Vergleichsmöglichkeiten fehlen, weil kein anderer Romancier etwas an Umfang und Bedeutung Entsprechendes mit einer ähnlichen Einstellung wie Balzac geschaffen hat. Die philologische Balzac-Kritik muß sich damit begnügen, den Wert der *Comédie Humaine* als erzählerische Leistung zu bestimmen. Und dabei geschieht es notwendig, daß gerade die im engeren Sinne 'physiognomischen' Romanpartien eine unterschiedliche Wertung erfahren. Viele Balzac-Leser stehen hilflos vor jenen Teilen von Balzacs Werk, in denen praktisch nichts geschieht, als daß seitenlang ein Mensch, ein Auge, ein Kleidungsstück beschrieben und in kategorischer Weise als Indiz für Persönlichkeit, Charakter und Schicksal kommentiert wird. Das ist verständlich, wo doch Balzac selbst seine langen Beschreibungen nicht selten etwas ungeschickt verteidigt. Als Beispiel dafür mag hier stehen, was er nach dem Porträt von Camille Maupin in *Béatrix* ausführt:

<sup>38</sup> Von mir gesperrt (Verf.). *Une Fille d'Eve*, Vorwort von 1839, zit. n. *Scènes de la Vie Privée*, II, Paris 1901 (Ollendorff), S. 358. Vgl. auch die Ausführungen von H. U. Forest, a. a. O., S. 230 und von Ernst Robert Curtius, *Balzac*, Bonn 1923, S. 413, zu dieser Stelle.



...quoiqu'elle ne soit ici qu'un personnage secondaire, comme elle eut une grande influence sur Calyste et qu'elle joue un rôle dans l'histoire littéraire de notre époque, personne ne regrettera de s'être arrêté devant cette figure un peu plus de temps que ne le veut la poétique moderne (C. H. II, 370).

Danach ist es nur natürlich, wenn wir, von einer noch 'moderneren' Poetik als der von Balzac gemeinten aus urteilend und mit mehr Vergleichsmöglichkeiten als er, hier und dort einen Einwand formulieren<sup>39</sup>. Es gibt aber auch die entgegengesetzte Einstellung, daß man sich gerade den beschreibenden Partien der *Comédie Humaine* genießerisch hingibt und sich von einer Darstellungsweise, wie sie uns heute meist nur noch mit ironischer Distanz geboten wird, gefangennehmen läßt. Beide Haltungen sind an sich berechtigt. Balzac selbst legt uns ein solches Bewerten nach der einen oder anderen Richtung nahe, wenn er in der Erzählung *Un prince de la Bohème* die Madame de la Boudraye aussprechen läßt: 'On ne relit une œuvre que pour ses détails' (C. H. VI, 852). Man kann sagen, daß die Anziehungskraft, die die *Comédie Humaine* heute noch ausübt, darauf beruht, daß Balzac die Möglichkeiten eines Kontrastierens von deskriptiv-porträtierender Gestaltung und handlungsmäßiger Darstellung, des Abwechslens von Reflexion, Bericht und Dialog bewußt ausgenutzt hat<sup>40</sup>. Was, für sich gesehen, monoton oder überflüssig erscheinen könnte, erhält so als variierendes Element eine entscheidende ästhetische Funktion in der Ökonomie des Ganzen.

<sup>39</sup> Recht treffend bemerkt H. U. Forest, a. a. O., S. 180, über das Verhältnis vieler Leser zu Balzacs Beschreibungen und wissenschaftlichen Erörterungen: 'Nous les lisons, mais un peu à la façon de l'enfant qui se débarrasse de la croûte d'une tarte avant d'en savourer la confiture.'

<sup>40</sup> vgl. dazu unter anderem die Aussage über den Zwang zur Abwechslung, dem die Kunst, wie das Leben gehorcht, in *Une Fille d'Eve*: 'Cette loi de la vie est celle de tous les arts qui n'existent que par les contrastes' (C. H. II, 108). Die daran angeschlossene Bemerkung über letzte Genialität, die auch ohne das Mittel des Kontrasts auskommt, dürfte sich mehr auf Dantes *Paradiso* beziehen, von dem Balzac an anderer Stelle Ähnliches sagt, als auf sein eigenes Werk.

# Die Zwischenreich-Vorstellung im Spätwerk Gerhart Hauptmanns

Von Karl S. Guthke (Berkeley, Cal.)

‘Das Größte, unaussprechlich, wie es ist, / in Zeichen und Symbolen zu berichten’, so hat Hauptmann selbst seine dichterische Aufgabe bezeichnet (XVII, 379). Man kann dieses Wort sowohl auf jedes Hauptmannsche Werk als Ganzes beziehen, sofern dieses nämlich durch eine bestimmte Organisation seiner Fügekräfte ein Bild der Welt im kleinen darstellt, wie auch auf einzelne typische, im Panorama des Gesamtwerks immer wiederkehrende, in sich bündige Motiv- und Bildkomplexe, die als Komponenten des jeweiligen dichterischen Gesamtbildes fungieren, in das sie eingehen. Diese letzteren wiederum können tradiertes Gut sein, das sich unter der Hand des Dichters neu belebt, oder auch mehr eigenständige, wenn auch, wie so oft, aus Anregungen entwickelte Leitvorstellungen, die das ganze Werk durchziehen. In die erste Kategorie gehören im Falle Hauptmanns besonders mythologische Motive wie Prometheus, Dionysos, die Inseln der Seligen, die Licht-Abgrund-Polarität und ähnliches, in die zweite die Ansätze zu den privaten Mythologemen, vor allem die Bildkonstellation der Meute, die den Menschen jagt, die dann in der *Atridentetralogie* mit dem Erinnyenmotiv verschmolzen wird. Neben diesen beiden Möglichkeiten der bildhaften Ausdrucksgestaltung und beide übergreifend steht nun bei Hauptmann eine halbmythische Bildkonzeption, die im Alterswerk immer prominenter in den Vordergrund dringt und schon wegen dieser Nachdrücklichkeit auf unsere Aufmerksamkeit Anspruch hat. Das ist die Vorstellung eines Zwischenreichs als eines mythologischen Ortes zugleich aber als des imaginären Raums, in dem das dichterische Schöpfungstum wirklich wird und seine Sinnbedeutung erhält.

Die Forschung hat sich diesem Privatmythologem Hauptmanns bisher nur *en passant* zugewandt und, wie bei solchem Verfahren nicht anders zu erwarten, einen höchst komplexen Sachverhalt vereinfacht und damit eher verunklärt als aufgeklärt. Hermann Schrei-

ber z. B. spricht in seiner Dissertation *Das Irrationale bei Gerhart Hauptmann* (Aichkirchen 1946) vom Zwischenreich als dem Ort der Versöhnung von Tag und Nacht, als das es natürlich an einer Stelle des *Großen Traums*, wo von der Totenstadt die Rede ist, auch bezeichnet wird (Ausgabe letzter Hand, XII, 332). Weiter heißt es aber dann, dieses Reich werde von Lucifer repräsentiert, da dessen Stellung für Hauptmann bekanntlich durch die Teilhabe am Götterhimmel wie am 'Abgrund' definiert ist. Und drittens findet Schreiber, das Zwischenreich sei *auch* der Ort der Vereinigung von Ich und 'höherem Ich' (Hetairos im *Till Eulenspiegel*), ja von Mensch und 'Idee' (S. 283 f.). Wie sich das alles zusammenreimen soll, wird nicht angedeutet. In der Tat handelt es sich da lediglich um ein phantasiebeschwingtes Herausgreifen eines Bruchteils von Hauptmanns Äußerungen zu diesem Thema ohne den Versuch einer die Sinnbezüge ordnenden Klärung. Wenig Positiveres läßt sich von den Bemerkungen in Robert Mühlers im allgemeinen sehr einleuchtender Studie über 'Prometheus-Lucifer: Das Bild des Menschen bei Gerhart Hauptmann' sagen (*Dichtung der Krise*, Wien 1951, 266 f. und 284). Hier wird der Mensch schlechthin ins 'Zwischenreich' versetzt, und zwar, weil, wie es im *Großen Traum* einmal heißt (XVII, 286), die Menschen von Satanael mit den 'Höllentöchtern' gezeugt sind. Der Mensch stehe also zwischen himmlischen und 'chthonischen' Gewalten, wie es ja Hauptmanns Menschenbild durchaus entspricht: 'Das Zwischenreich des Menschen steht vor der stets neuen Aufgabe, dem Abgrund das Feuer zu entreißen und durch den Geist zu bändigen' (284). Doch: wenn *das* mit der Zwischenreich-Vorstellung chiffriert sein soll, die allgemeinmenschliche Grundsituation in diesem Sinne, dann fragt es sich doch, warum der Traumwandler des Terzinenepos denn eigens in die Totenwelt geführt werden muß, um des Zwischenreiches inne zu werden, das ja damit identifiziert wird. Ferner ist zu bedenken, daß die genannte Anthropogonie nicht die einzige des *Großen Traums* ist und gewiß nicht die führende. Weiter ist daran zu erinnern, daß sich in Satanael selbst ja schon Licht und Finsternis mischen, was gerade an der gleichen Stelle hervorgehoben wird, so daß man sich den Verweis auf die Kardinalstelle in dem Roman *Im Wirbel der Berufung* sparen könnte (XIII, 539 f.). Diese behauptete Zwischenstellung des Menschen aber noch mit den Worten Rautendeleins über den Glockengießer Heinrich: 'Fremd und daheim, dort unten . . . so hier oben' in Verbindung zu bringen, wie Mühlher es tut, scheint doch eine Überspannung des Prinzips; denn



einmal ist die bedeutungshaltige Richtungsbestimmtheit in der *Versunkenen Glocke* gerade ins Gegenteil verkehrt: die abgründig-dämonischen Kräfte erscheinen *oben* und als Gewalten des Lichts, die Gegenwelt aber unten; und diese ist nicht, wie man erwarten müßte, die des 'Himmels', sondern der bürgerlichen Enge! Auch die Heranziehung der Stelle aus der *Atridentetralogie* über Orest, der von den Moiren ausersehen ist, sich schlichtend einzudrängen zwischen Apoll und Artemis, 'die Todesgöttin und den Herrn des Lichts' (XV, 350), hat, wenn man das mythische Ordnungssystem der Welt dieser Dramenreihe in seiner Totalität durchleuchtet, wie ich das im Hebbeljahrbuch 1961 und in den *Monatsheften* 1957 getan habe, ihre Schwierigkeiten. Daß diese Mittelstellung des Menschen schließlich vor allem als der Fluch seiner kognitiven Unvollkommenheit ausgemünzt wird, geht, wie im folgenden noch darzulegen ist, an dem zentralen Gedanken vorbei, daß nämlich die Möglichkeit des Menschen, in der schöpferischen Ahnung in ein höheres Reich als das seiner alltäglichen Daseinswirklichkeit hinauszugreifen, bei Hauptmann nicht nur als Begnadung verstanden wird, sondern auch als das *summum humanum*, das den Menschen vor allen anderen Lebewesen eigentlich Auszeichnende, das allerdings nur bei den wenigsten aus der Potentialität zur Wirklichkeit gelangt. — Die Ausführungen Mühlhers kehren dann 1954 in Ralph Fiedlers beiläufiger Bemerkung wieder: 'Schau des Menschen, der als Frucht der Vereinigung Satanaels mit Höllentöchtern Bürger eines "Zwischenreichs" ist, in dem die Auseinandersetzung von Himmelskraft und . . . Höllendämpfen stattfindet<sup>1</sup>'. Doch findet sich in einer Fußnote im Anschluß an den *Neuen Christophorus* bereits die weiterführende Bemerkung: es sei der 'Bereich in der Nähe des Majaschleiers, wo der Schatten der Noumena zum Erlebnis wird' (ebda). Das ist jedoch nur Paraphrase einer Stelle des genannten Altersromans<sup>2</sup>. Die Frage bleibt: wie paßt derart Disparates zusammen? Klärung kann man nur von einem kritischen Vergleich aller Äußerungen H.s zu diesem Motiv erwarten.

Zuerst taucht das Wort in *Gabriel Schillings Flucht* (1912, geschrieben 1905/6) auf. Oder vielmehr: sein entmythisiertes Äquivalent ('Zwischenzustand'). Der Maler Mäurer, den Hauptmann als die ideale Verkörperung des Künstlertums gezeichnet hat<sup>3</sup>, sagt

<sup>1</sup> Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns, München 1954, S. 129.

<sup>2</sup> Gerhart Hauptmann, *Ausgewählte Werke*, hg. von Joseph Gregor, Gütersloh 1954, V, 391. Im folgenden beziehen sich die durch N. C. gekennzeichneten Seitenverweise auf diese Ausgabe. Alle anderen Verweise beziehen sich auf die Ausgabe letzter Hand, Berlin 1942/43. Jahreszahlen bedeuten Erscheinungsdaten.

dort in einer plötzlichen philosophischen Stimmung zu seiner Geliebten, Lucie, er habe

das klare Gefühl, ... daß hinter dieser sichtbaren Welt eine andre verborgen ist. Nahe mitunter, bis zum Anknöpfen.

Lucie: Es ist ungefähr so, als wenn jemand durch eine Tür in unbekannte Räumlichkeiten gegangen ist, und während die Tür sich öffnet und schließt, folgt man mit dem Blick und der Seele ein Stück ins Unbekannte hinein.

Mäurer: Ich weiß, wie sehr dieser Zustand verlockend ist ... dieser Zwischenzustand, könnte man sagen, wo das Schemenhafte sich überall ins reale Leben mischt: wo man mit einem Fuß auf der Erde steht und mit dem anderen im Übersinnlichen. Und doch schaudert der Mensch vor dem Eindruck von Todesfällen ... ganz vernünftigerweise zurück.

Lucie: Es ist mir heiter ... (V, 45).

Mit der mittleren Seelenlage, die zu erleben dem Menschen in seltenen Momenten gegeben ist, wird hier also ein psychischer Schwebezustand zwischen sinnlich-greiflicher Wirklichkeit und einem übersinnlichen Bereich umschrieben. Das Übersinnliche ist dem lebenden Menschen, so wird weiter deutlich, zwar verschlossen, aber durch 'Schemen' wird es ihm dennoch geheimnisvoll kund. Gewiß fehlt hier noch die Ausführung des Motivs, daß solche seelischen Ek-stase-Erlebnisse auch Erkenntnisbereicherung bedeuten; betont wird mehr der eigentümliche psychische und ästhetische Reiz des Phänomens. Dennoch liegt hier ein Gedanken-splitter vor, der später, in der Altersphilosophie des Mythischen und Dichterischen<sup>4</sup>, in den Mittelpunkt rücken wird: Der 'naive' Künstler, darauf läuft Hauptmanns Selbstvergewisserung dann hinaus, hat seine Sonderstellung darin, daß er aus solchem Erleben schafft, und sein Schaffen ist nur ein Bannen der sich kundgebenden 'Schemen'. Was in *Gabriel Schillings Flucht* nur impressionistisch fixiert war, wird dann in *Atlantis* (1912) rational durchleuchtet und wesensmäßig geklärt in den Worten Friedrich von Kam-machers auf der Überfahrt nach der Neuen Welt:

Da draußen im Meer und über dem Meer webte das Grauen der Einsamkeiten, darin der Mensch, der alles sieht, ein Ungekannter, Ungesehener, von Gott und Welt Vergessener bleibt. Das Mörderische in diesen Zwischenreichen ist es, was der Mensch in seinem erwärmten, wimmelnden und raselnden Ameisenhaufen, um glücklich zu sein, vergessen muß: der Mensch, dieses insektenhafte Gebilde, dessen Sinnesapparat und dessen Geist ihn gerade nur zur Erkenntnis seiner ungeheuren Verlassenheit im Weltall befähigt. (VII, 274)

<sup>3</sup> Vgl. Verf., 'Die Gestalt des Künstlers in G. Hauptmanns Dramen', *Neophilologus*, XXXIX (1955), 23–40.

<sup>4</sup> Ausgeführt im ersten Kapitel meines Buches *Gerhart Hauptmann: Weltbild im Werk*, Göttingen 1961.

Das 'Zwischen' der Stellung des Menschen im Kosmos beruht, so ist dieser Stelle zu entnehmen, in dem Paradox, daß er in seiner Welterkenntnis beschränkt ist, aber bei dieser Beschränkung gerade noch zu erfassen imstande ist, daß es ein Jenseits seines Erfahrungsbereichs gibt. Das ist eine Vorstellung, die bei Hauptmann häufig wiederkehrt, am eindrucksvollsten im *Till Eulenspiegel* (1927) und im *Weissen Heiland* (1920). Der Gedanke erinnert natürlich an Kants Vernunftskritik, und in der Tat stellt Hauptmann denn auch nicht selten, z. B. in der Autobiographie (XIV, 50), diesen Zusammenhang her.

Für dieses Zwischenreich hat Hauptmann nun (obwohl schon der bloße Ausdruck ein rudimentär mythisches Bild darstellt) verschiedene *mythische Verbildlichungen* gefunden. Verfolgen wir diese, so hellt sich die Grundvorstellung noch weiter auf. Die erste ist der Montsalvatsch der mittelalterlichen Sage. Davon heißt es in den *Gral-Phantasien* (1913/14):

'Der Montsalvatsch', sagte Gornemant, 'ist nicht des allmächtigen Gottes Burg, und Salvaterre ist nicht der Himmel. Wir verwalten den Gral, wir bewohnen ein Zwischenreich, gleicherweise mit Himmel und Erde verbunden.' (VII, 579)

Salvaterre ist ein Zwischenreich. Es liegt gleichsam zwischen Himmel und Erde. Innerhalb seiner Grenzen ist es gelungen, zum Teil jenen Frieden zu verwirklichen, der sonst nur im Himmel zu Hause ist. (584)

Aber Salvaterre ist keineswegs die Stätte der ewigen Seligkeit, wenn auch die Wogen des Erlösungsglücks aus den Himmeln hineinschlagen. Auch die Wogen der irdischen Not und des irdischen Jammers schlagen über die Grenzen hinein. (545)

Wie immer, setzten sich eines Abends die Herrn zum Mahl, nachdem sie feierlich aller derer gedacht hatten, denen sie zur Zeit ihres groben irdischen Wandels wehe getan hatten und die, ohne das Zwischenreich zu berühren, ins Jenseits erlöst worden waren: so Herzeleide, so Blanscheflour. (586)

Der Existenzmodus der Ritter von der Tafelrunde: auf Erden, doch dem Irdischen schon entrückt, entkörpern gleichsam, andererseits aber noch vor den Toren des 'Jenseits' als der letzten Bestimmung, entspricht also hier als Lebensform dem mythischen Ort 'Zwischenreich', dessen Bedeutung dadurch genauer umrissen wird.

Verwandt ist die Weltbergvision im Till-Epos. Das Wort 'Zwischenreich' fällt hier allerdings nicht, doch legt es sich unwiderstehlich nahe, daran zu denken, wenn man liest:

Und dann reise ich fort, immerfort durch die Wüste des Daseins, / durch die Wildnis der Welt und hinaus aus den Grenzen der Menschheit, / bis ich endlich den Ort in der Stille der Wälder gefunden, / wo man tritt in den Berg. Und ich trete hinein, und ich



finde / dort am Tische bedient drei ehrwürdige Greise von Jesus: /  
 drei Gevattern, genannt Zoroaster und Gotamo, endlich / Konfutse!  
 Und allhier nun erwart' ich das Zeichen zum Ausgang. / Denn es  
 hat dieser Berg zwei der Tore: Durch das man hineingeht, / ist das  
 eine. Nie kehret zurück, wer hier einmal hindurchging. / Durch das  
 andre entfernt man sich wieder, wohin, das weiß niemand. (X, 469 f.)

Auch das also ein Zwischenreich. Mit der Erwähnung der Religionsstifter soll wohl auf die wesentliche Zusammengehörigkeit, Aufeinanderbezogenheit, wenn nicht Identität der Weltreligionen hingewiesen sein. Was dies Gemeinsame ausmacht, kann in diesem Zusammenhang aber nur dies sein, daß sie alle den Menschen aus seiner konkreten Realität hinausheben in das Zwischenreich einer höheren ürrationalen Daseinsweise, dies jedoch wiederum nur, um ihn schließlich auch noch darüber hinauszudeisen in das Ungekannte, dem in den *Gral-Phantasien* die bloß negative Fixierung 'Jenseits' entsprach.

Die Gralsritter und die Religionsstifter sind nach Hauptmanns Darstellung offenbar halb menschliche, halb übermenschliche Gestalten, ins Irdische wie ins Übersinnliche hineinreichend, eben darum im Zwischenreich. Nennen wir sie kurzerhand mythische Figuren, so entfernen wir uns auch aus dem Spielraum von Hauptmanns eigenem Sprachgebrauch nicht. So ist es in diesem Zusammenhang auch nicht verwunderlich, aber nichtsdestoweniger aufschlußreich, daß der Dichter in der phantastischen Erzählung *Die Spitzhacke* (1930), die seine visionären Erlebnisse in seinem Vaterhaus, dem Hotel 'Zur Preußischen Krone', in der Nacht vor dessen Abbruch beschreibt, allerlei mythische Wesen und Geister im Zwischenreich ansiedelt als dessen rechtmäßige Bewohner:

Aber schließlich war es ja doch ein Bereich dämonischer Mittelwesen, in das mich meine Marotte, die letzte Nacht im alten Gehäuse meiner Kindheit zu verbringen, unrettbar verwickelt hatte, und ich fühlte, wie ich selbst, allmählich ein Dämon unter Dämonen, mich dieser Zwischenwelt einverleibte. (XI, 555)

Noch konkreter stellt sich der Bezug zur Mythologie in dem Roman *Wanda* (1928) her, wo es heißt:

In sogenannte Metakosmien, leere Räume, hat Epikur Himmel und Götter verlegt. Hier leben sie in einer von der ewigen Unruhe der Stoffteilchen nicht berührten Glückseligkeit. Haakes Zustand hatte eine entfernte Verwandtschaft mit dem Gedanken eines solchen Zwischenreiches. (XI, 220)

Der Ausdruck Metakosmion, auch Metakosmos, der hier mit Zwischenreich gleichgesetzt wird, kommt in Hauptmanns späten Schriften häufig vor. Gemeint ist damit ein über den Zugriff der

menschlichen Sinnes- und Verandestätigkeit Hinausliegendes, das nur in mystischen Zuständen des Außer-sich-Seins erlebbar wird: in Traum, Vision und 'utopischem' Verhalten, wie Hauptmann es nennt<sup>5</sup>. In der Erfahrung dieses Bereichs wird *Erkenntnis* zuteil — das ist ein neues Motiv, auf das unsere Darstellung im weiteren noch geradeswegs zuläuft —, aber diese Erkenntnis wird nicht in logisch nachprüfbarer Form verfügbar, sondern lediglich im Medium des Bildes, des Mythos, des 'Schemen'. Das Zwischenreich ist also *auch* die Sphäre der mythischen Realitäten und ein Bereich, in dem, wenn der Mensch sich in ihn erhebt, höhere, intuitive Erkenntnis statthat, ein Raum ferner, dem alles dichterische Bilden entstammt. Für Hauptmann tut die Irrationalität, die bloß existentielle Vollziehbarkeit jener Erkenntnisse ihrem Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt nicht den geringsten Abbruch: im Gegenteil, dieser wird eben dadurch noch gesteigert. Wir können diesen Gedankengang hier nicht näher ausführen; stattdessen sei auf das Einleitungskapitel meines Buches *Gerhart Hauptmann: Weltbild im Werk* (Göttingen 1961) hingewiesen, wo dieser Zusammenhang ausführlich erörtert wird. Wir führen unsere Übersicht also weiter.

Das irrational-intuitive *Erkennen*, das, wie wir andeuteten, wesentlich zur Erfahrung des Zwischenreichs hinzugehört, findet zunächst beredten Ausdruck in der späten surrealistischen Erzählung *Das Meerwunder* (1934). Der Kapitän Cardenio erzählt dort in einem geheimnisvollen 'Club der Lichtstümpfe' von seiner Ehe mit einer Meerfrau. Die Meerfrau verließ ihn, zog ihn aber in Wirklichkeit magisch in ihr überwirkliches, außermenschliches Bereich hinein. Ihre Gestalt hat Cardenio aber in einer geschnitzten Galionsfigur festgehalten, die am Bug seines Schiffes hängt, als er zu seiner letzten Reise in See sticht; von dieser Fahrt heißt es:

Aber zugleich befand ich mich in einem immerwährenden Rausch von Glück, dem Kern des Unergründlichen näher zu kommen. Es war keine Seereise, die ich tat, wie die andern vorher. Als ich diesmal die Anker gelichtet, war ich befreit von der alten Welt und befand mich in einer, die ich mit einigem Recht als Zwischenreich bezeichnen könnte. Es war eben das Reich meiner Galionsfigur, nur daß ich von der Seite des menschlichen Lebens, sie von der Seite des menschlichen Todes mit ihm verbunden war.

(XIII, 121)

Auf diesem Südsee-Eiland landen und stranden, schien nur die Verwirklichung meines schon auf der Hallig vollzogenen Übertritts aus der Welt gemeiner Wirklichkeit in eine andere zu sein, die man wohl eine übersinnliche nennen mag, besser aber noch

<sup>5</sup> Helmut Gutknecht, *Studien zum Traumproblem bei G. Hauptmann*, Diss. Fribourg, gedruckt 1954, Kapitel I.

eine, die anderer und höherer Sinne bedarf, um erkannt zu werden. (122 f.)

Damals, als jenes Meerweib . . . auf dem Wege des Todes von mir ging, trat ich in ein Zwischenreich. (147)

Cardenios Übertritt in ein höheres Bereich äußert sich in Übereinstimmung mit dem bereits Gesagten besonders darin, daß er in seinem Zwischenreich in der Welt des Mythos lebt — eines bizarren, höchst individualisierten marinen Mythos, in dem sich allerlei traumhafte Schemen ineinanderwirren, und natürlich wird diese Welt als eine höhere Realität verstanden. Wieder also Zwischenreich als Raum des Mythos und der höheren mythischen Erkenntnis, die Hauptmanns Gedanken besonders in der Spätperiode unermüdlich umkreisen. Das Gleiche ist wohl auch mit der knappen Anspielung im Winckelmann-Roman gemeint, wo Winckelmann sagt:

‘Wen Helios in seinem Wagen durch das Firmament jagt, der muß einmal in die Nacht des Okeanos tauchen.’ ‘Nun, in diese Nacht tauchen wir alle einmal, wenn der Knabe die Fackel senkt’, gab der Maler mit leichter Ungeduld zur Antwort.

Winckelmann schüttelte den Kopf. ‘Wir wissen nicht, welche Schrecken der Gott uns in der Dämmerung sehen läßt. Das Zwischenreich, mein Freund! Die Alten haben es gekannt<sup>6</sup>.’

Das Zwischenreich, so dürfen wir aus dieser Andeutung schließen, ist zwar nicht notwendigerweise mit dem Totenreich identisch: schon im Leben ist ein entsprechender Ausgriff ins Übermenschliche möglich<sup>7</sup>, doch die Bildsprache stellt eindeutig eine Beziehung zwischen Totenwelt und Zwischenreich her. Daß dies kein blindes Motiv ist, wird später bei der Behandlung des Hadesbesuchs im *Großen Traum* (1942) erhellen, wo die Zwischenreich-Vorstellung also bereits Elemente eines wohlakkreditierten mythologischen Motivs der abendländischen Tradition in sich aufnimmt. (Bemerkenswert ist, daß Hauptmann die *christliche* Zwischenreich-Vorstellung, soweit man diesen Ausdruck auf das Purgatorio anwenden darf, mit ihrer Gefahr der Moralisierung seiner eigenen Zwischenreich-Konzeption nicht eingegliedert hat.)

Bevor wir diese Entwicklung ins Auge fassen, empfiehlt es sich jedoch, auf die Dichtung *Das Märchen* (1941) hinzuweisen, deren

<sup>6</sup> Winckelmann: *Das Verhängnis*, vollendet von Frank Thiess, Gütersloh 1954, S. 15 f. Über die antike Zwischenreich-Vorstellung vgl. Karl Kerényi, *Die antike Religion*, 2. Aufl., Köln u. Düsseldorf 1952, S. 232.

<sup>7</sup> Für Hauptmann vor allem auch in der Erfahrung des Existenzleids. Dazu Karl S. Guthke und Hans M. Wolff, *Das Leid im Werke G. Hauptmanns*, Bern 1958, Kapitel I. Vgl. auch Verf., ‘Hauptmanns Faust-Dichtung’, *Maske und Kothurn*, 1961, Heft 3, und Verf., ‘Hauptmanns Weltbild in der “Familienkatastrophe” Das Friedensfest’, *GRM*, 1962. Auch Verf., ‘Hebbel, Hauptmann und die Dialektik in der Idee’, *Hebbel-Jahrbuch* 1961.



einzigem stofflichen Vorwurf eben jenes noch von antiken mythologischen Vorstellungen unberührte Zwischenreich bildet. Dieses Phantasiestück schließt sich ausdrücklich Goethes gleichnamigem Versuch an, und wie bei Goethe so tut man auch bei Hauptmann gut daran, von vornherein auf das Fahnden nach einer totalen Entschlüsselung zu verzichten. Soviel bleibt dennoch über jede ingenios willkürliche Ausdeutung erhoben: Ein Greis wird von einem Fährmann über einen Strom gesetzt, danach befindet er sich im 'Mittelreich', das allem Anschein nach mit dem Zwischenreich identisch ist (XV, 430). Der Zustand des Menschen in diesem Bereich ist unkörperlich; sogar 'die Dinge sehen genauso wie drüben aus, sind jedoch losgelöst von der Materie' (427). Die Feststellung, daß dies ein Raum ist, der nur nach Abschluß des Lebens betreten werden kann, wird ausdrücklich vermieden, auch kehrt der Pilger ja am Schluß in seine Welt zurück. Ob die Reise über den Fluß freiwillig oder unfreiwillig geschehen ist, ob sie von diesem Menschen zum erstenmal, 'oder schon zum tausendsten Male' unternommen wird, ist ebenfalls mit Absicht in der Schwebe gelassen (430). So profiliert sich der Überstieg des Menschen aus jener Welt, 'wo man Tiere schlachtet, um sie zu essen, Kartoffeln aus der Erde gräbt, grüne Kohlköpfe zerschneidet und Brot aus gelben Körnern bäckt' (432f.) in einen höheren Existenzbereich eher als eine allgemeine menschliche Möglichkeit, die zum Menschsein hinzugehört. Dennoch hat die Erfahrung dieses Raums, nach einer kryptischen Bemerkung zu urteilen, wieder eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Zwischenzustand zwischen Leben und Tod, der sich schon in dem Zitat aus *Gabriel Schillings Flucht* andeutete, ja: mit dem ebenfalls bereits erwähnten status mortis: 'Du bist hier in ein Delta geraten', sagt die Schlange nämlich einmal zu dem Greis, 'sagen wir, Euphrat und Tigris umschließen es. Du bist vom Osten lebendig hereingekommen; der Tigris wird im Westen von Toten durchquert' (426). Dieses Motiv — der Tod als höheres 'Sein, das keines Traums bedarf' (*Hirtenlied*) — wird im *Großen Traum* weitergeführt. Im *Märchen* dagegen ist mehr Gewicht auf den übernatürlichen Erkenntniszuwachs gelegt, der dem Menschen in der Entrückung ins Zwischenreich zuteil wird. Denn in das Reich hinter dem Strom ist der Wanderer verschlagen worden, 'um etwas Neues zu sehen, mehr noch zu erleben, was meine sogenannte Erkenntnis bereichern kann' (434). Das ist ein Nichts, höhnt die Schlange, die ihn begleitet, doch der Alte weiß bereits, daß die Erfahrung dieses *Nichts* 'ein Allerhöchstes umschließt, was uns

Menschen gegeben ist' (432). Diese höhere Erkenntnis aber ist nichts anderes als Mythos und Bild. Was der Barfüßer denn auch auf seiner Wanderung durch das Zwischenreich erkennt, sieht, sind nur Bilder — Bilder, in denen sich die logischen Bezüge, wie sie aus der Alltagswelt gewohnt sind, vollkommen auflösen zu einem Zusammenhalt ganz eigener Art: ein See, auf dem sich die Jahreszeiten spiegeln; Fischer, die 'das Nichts aus dem Wasser herausfischten'; Fischerkähne, die in die Tiefe sinken und wieder aufsteigen, was 'ein ganz natürlicher Vorgang' in dieser Welt ist; die Stunde unterscheidet sich nicht mehr vom Jahr; Vögel durchsegeln die Tiefe des Sees; die Gestirne leuchten von unten herauf und was dergleichen mehr ist. Diese Bilder, die wesentlich mythisch sind in Hauptmanns Wortverstand, sind, wie der Mythos, Kundgabe von etwas, das auch noch jenseits des Zwischenreichs ist, das diese Bilder füllen. Sie sind, heißt es im *Märchen*, das Werk eines unsichtbaren Malers. (Auch das natürlich noch Bild und Mythos, die Sprache kann ja aus dem Bildhaften nicht heraus.) Sie sind das Werk eines Malers, dessen Leinwand nicht nur der See ist, von dem die Rede war, sondern auch die menschliche Seele (433). Der Alte vom Berge wird er auch genannt, auch Zauberer, und es wird angedeutet, daß sein Tun bereits in die Alltagswelt der 'Kartoffeln, Rüben und Kohlköpfe' hinüberwirkt (337): ahnungshafte Vorwegnahmen des Zwischenreich-Zustands, so erhellt auch an dieser Stelle wieder, sind schon im Irdischen möglich, nicht erst im Tode (vgl. XIII, 412 und die zitierte *Winckelmann*-Stelle).

An zwei Stellen weist die sonst bewundernswert geschlossene, 'bedeutende', aber 'deutungslose' Bildwelt des *Märchens* über sich hinaus in andere Zusammenhänge. Die Hadesvorstellung (435 f.) deutet hinüber zum *Großen Traum*, die Erwähnung der (Umbraten genannten) Schattenwesen der paracelsischen Philosophie (434) hinüber zum *Neuen Christophorus*. Davon zunächst.

In der Tat ist der Barfüßer im *Märchen* niemand anders als Theophrast, genannt Paracelsus, der also hier das Zwischenreich, das sich seinem eigenen Denken spekulativ erschloß, im Erlebnis vollzieht. Im etwa gleichzeitig entstandenen dritten Kapitel des zweiten Buches des *Neuen Christophorus* kommt Hauptmann nun auf diese Umbratentheorie zurück.

... da Theophrast ganz im Sinne seiner eigentümlichen Mystik eine Sphäre konstruiert, an die das geistige Wissen und Wirken des Menschen nach seiner Meinung gebunden ist. Wenn Goethe

das Absolute in der Naturerkenntnis ablehnt und eine bestimmte Form der Selbstironie dabei mitwirken läßt, so ist Paracelsus insofern weitergegangen und besser verfahren, als er den Menschen selbst in ein Zwischenreich versetzt, wo er im Sinne der heutigen Wissenschaft weder erkennt noch nichterkennt. Dabei kommt er dem indischen Wesen des Maja-Schleiers recht nahe, dem er aber gewissermaßen doch energisch zuleibe geht. Dabei entfernt er sich nirgends aus dem Einheitsgrunde der Geistigkeit.

'Evestrum', sagt er, 'ist ein Ding wie der Schatten an der Wand. Der Schatten wächst und kommt mit dem Corpus und bleibt mit demselben auch in seiner letzten Materie. Sein Anfang ist in der ersten Gebärg. Seelisches und Unseelisches, Empfindliches und Unempfindliches hat bei sich das Evestrum und alles, was Schatten gibt.'

Traramen wird mit der Vernunft geboren. Es ist unsichtbaren Wesens Schatten. Davon zu philosophieren steht nur der höchsten Weisheit zu. Das sterbliche Evestrum erkennt das Ewige und im Traramen, dem Schatten unsichtbaren Wesens, die Existenz des Höchsten. Wir leben vorwiegend im Evestrum, aber auch im Traramen, also überall unter Schatten. Unter 'Umbraten' also, wie Paracelsus sie nennt. Als 'Umbraten' gelten ihm einigermaßen betrüglische Schatten, die aus dem Jenseits ins Diesseits fallen, und die, die sich mit Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack, Gestalt zu Farbe und Gestalt, also Zeichen einen, die man auch Symbole nennen kann. (N. C., 391 f.)

Wenn er aber von Umbraten spreche, so meine er wesentlich wohl Spiegelbilder, so daß sich beim Traramen ein Jenseitiges, uns Unsichtbares in unserem irdischen Spiegel abbilden würde — so wie Irdisches, also Evestrum, in dem gleichen Spiegel. Alle diese Schattenbilder wären also wesentlich immateriell ...

(N. C., 394)

Weniger abstrus war dieser Gedanke schon vorher im *Im Wirbel der Berufung* zur Sprache gekommen:

Etwas Unbestimmbares, das überall im kühlen Dämmer dieses Hauses lebt, kommt und geht, so wie mit der Mutter, mit Walter und auch mit ihr [Pauline]. Man lebt zwar hier nicht im Schattenreich, wohl in einem Zwischenreich — nicht oberirdisch, nicht unterirdisch —, wo aber doch mit dem gegen die Glut der Sonne aufgerichteten Hecken-, Wipfel- und Blätterschutz und dem wonnigen Schatten, den er gibt, ein zweiter seelischer Schatten entspricht, der die Witwe und die Kinder umschattet. (XIII, 412)

Manches bereits Bekannte klingt in diesen Stellen wieder an. Das Paradoxon: erkennen und nicht erkennen, erinnert an das eigentümliche intuitive Innwerden eines Übersinnlichen und Übervernünftigen. Solches Innwerden konkretisiert sich jedoch wieder nur im Bildhaften, das als Kundgabe jenes Höheren zu verstehen ist: so ist die Rede von Schatten des Unsichtbaren, Schatten, die aus dem Jenseits ins Diesseits fallen, von Symbolen, von Spiegelung des Außerirdischen im Irdischen, von Mythen und Dichtung.

Im *Großen Traum* schließlich erscheint das Zwischenreich als Totenstadt, als die Unterwelt der antiken Mythologie, leicht tin-



giert jedoch von der Vorstellung Venedigs, der Stadt, die in *Und Pippa tanzt!* als Metakosmos figuriert und im volksläufigen Aberglauben, wie Mühlher (S. 337) bemerkt hat, gelegentlich sogar mit dem Totenreich ineingesetzt wird. Der Traumwanderer und sein Begleiter, Satanael, erreichen diese 'tote Inselstadt des wahren Lebens' (XVI, 329), indem sie einen Fluß oder See durchschwimmen. Wie ist sie beschaffen? Zunächst einmal wird wie schon im *Märchen* auch hier nachdrücklich bemerkt, daß dieser über die Alltagswirklichkeit überhobene Bezirk ein Ort der Körperlosigkeit ist: 'Du suchest Fleisch und Blut allhier vergebens', sagt Satanael (329); und später heißt es: 'Nichts ist hier Stoff von allem, was du siehst' (356). Das Totenreich ist vielmehr der Ort der '*Seele*' (366).

Weiterhin wird das Erkenntnismoment wieder in den Vordergrund gespielt. Der Wanderer glaubt sich in der Gräberstadt 'dem letzten Wissen nah' (332, vgl. 346: 'Stadt der Weisen'). Er ist plötzlich mit einem neuen 'Sinn' ausgestattet, mit den unsichtbaren Stirnagen des Kentauren, könnte man im Gedanken an das Till-Epos sagen, mit einem Sinn jedenfalls, der den Menschen zu einem 'neuen Sehertume' befähigt (333, vgl. 338)<sup>8</sup>. Daß es sich dabei wieder um ein mythisches Erkennen handelt, ist daraus zu entnehmen, daß gleich fortgefahren wird: dieses Sehertum sei wesentlich ein Bildnertum; und entsprechend heißt es von der Zwischenwelt: 'alles predigt hier im Bilde. / Kein Fleckchen ist, wo nicht das ewige Wort / sich kündete, in Zeichen und in Zeilen' (335). In Zeichen — da stoßen wir also noch einmal auf den Gedanken der sichtbaren Schatten des Unsichtbaren, der im *Neuen Christophorus* so stark ausgeprägt war. Und nicht zufällig kommt die Rede im *Großen Traum* gerade in diesem Zusammenhang auf das Schattenmotiv zurück (333, vgl. 341), von der in ihrer Unbegreiflichkeit an das *Märchen* erinnernden Bilderflut ganz zu schweigen. Dazu stimmt dann vorzüglich, daß das Zwischenreich einmal beiläufig als 'Land der Ideen' (346) im Sinne der platonischen Philosophie bezeichnet wird, der ja ein Gutteil des Hauptmannschen Denkens von früh an gegolten hat. Der aus dem *Neuen Christophorus* bekannte Widerspruch 'Erkennen und nicht Erkennen' dieses Sehertums wird hier in das Paradox gefaßt: 'War ich je so sehend, je so blind?' (361). Auch das Motiv kommt hier zur Geltung, daß das

<sup>8</sup> Daß ich mit Mühlhers Anschauung von den wesentlichen Fata-Morgana-Charakter des Utopischen und Mythischen nicht übereinstimme, dürften die über die ganze Arbeit verstreuten Zitate bereits andeuten. Ausführlicher im ersten Kapitel von Gerhart Hauptmann (1961). Vom Zwischenreich spreche ich dort jedoch nicht.

Zwischenreich zugleich der Bezirk ist, in dem sich alles künstlerisch-schöpferische Tun entfaltet:

Wer in ihr [der Totenstadt] lebt, muß schaffend in ihr leben.  
Muß mit dem Fiat seiner Schöpferhand,  
im eigenen Blute, sie ins Dasein heben. (366)

Bezeichnenderweise wird denn auch der Parnaß, der Sitz der Musen, ins Zwischenreich verlegt (366).

Vom 'letzten Wissen' war soeben die Rede. Trotzdem ist aber auch in der Totenreichsvorstellung des *Großen Traums* wie schon in der Weltberg-, der Montsalvatsch- und der Deltavorstellung daran festgehalten, daß es ein 'Jenseits' dieses Zwischenreichs gibt (andernfalls es ja diesen Namen auch kaum verdiente, da, wie wir bereits sahen, das Zwischen-Himmel-und-Hölle zu einer Wesensbestimmung nicht primär ausschlaggebend ist). Die Toten in der Inselstadt sind tatsächlich noch nicht des 'wahren Lebens' innegeworden, sie harren vielmehr der 'Auferstehung' in das 'wahre Sein' (343, vgl. 346).

Wie es um dieses Jenseits bestellt ist, war in den bisherigen Stellen noch nicht kenntlich geworden. Im *Großen Traum* deutet sich nun einiges an. Das kennzeichnendste Symbol des Zwischenreichs ist dort 'ein steinern Ei, halb schwarz, halb weiß' (332). Dieses Sinnbild ist als antikes Grabornament bekannt; Hauptmann kam vermutlich durch Bachofens *Gräbersymbolik der Alten* darauf<sup>9</sup>, ohne daß er allerdings Näheres aus dessen Deutung übernommen hätte. Das Zwischenreich ist für Hauptmann geradezu 'das Reich des Schwarzen-Weißen' (353). Damit mag einmal der Übergangscharakter der menschlichen Existenz in diesem Raum chiffriert sein (eine Deutung, die sich von Bachofen her nahelegt). Andererseits scheint es aber auch, daß mit diesen Farben die Mächte des Jenseits bezeichnet sind, die in das Zwischenreich hineinwirken. Während das im *Märchen* nur *eine* Kraft tat, der 'Alte vom Berge', so sind es im *Großen Traum* nämlich die beiden konträr entgegengesetzten transhumanen Mächte Licht und Finsternis, die den Schicksalsraum in Hauptmanns Lebenswerk von den frühesten Anfängen bestimmt haben. Daher wird denn in den Schlußgesängen des Epos wiederholt betont, daß sowohl der Glanz des höchsten, lichten Göttlichen wie auch der Hauch des Abgrunds in das Zwischenreich hineindringen (besonders Gesang 19 und Gesang 20). Und zwar handelt es sich dabei nicht mehr, wie so oft in

<sup>9</sup> Vgl. F. B. Wahr, 'Hauptmann and Bachofen', *Monatshefte*, XLII (1950), 153—159, bes. 156 f.

früheren Werken, um das Gegeneinander von letztlich versöhnbaren metaphysischen Mächten, die Hauptmann auch gern als die Brüder Christus und Dionysos mythisch verkörpert, sondern um absolut entgegengesetzte letzte Seinskräfte: Gott, dem Vater von Christus und Dionysos, steht der ihm keineswegs hörige 'Abgrund' der Dämonen entgegen, 'der wahren Höllen Glut', von der der christliche Seher Dante bezeichnenderweise überhaupt nicht erfuhr (369). Das Jenseits ist, so wird aus dem *Großen Traum* endlich deutlich, im absoluten Sinne antinomisch strukturiert, und diese Antinomie wirkt ins Zwischenreich ebenso hinein wie in die Alltagswirklichkeit. Dieses Jenseits ist aber nichts anderes als jenes 'wahre Sein', in das die Bewohner des Zwischenreichs, wie wir hörten, 'aufzuerstehen' bestimmt sind. Daß das Göttliche, mit dem sich die entkörperte Seele vereinigen wird, kein einheitliches Sein, sondern in sich gespalten ist, das ist eine Vorstellung, die z. B. Jacob Böhme geläufig war, dessen Philosophie Hauptmann lebenslang, bereits in den Jahren vor der Jahrhundertwende studiert hat. Auch der Gnosis ist sie natürlich geläufig. Und dies ist für unsern Zusammenhang ungleich wichtiger. Denn im Gedankengut der Gnosis finden wir nicht nur die Zwischenreichsvorstellung wieder, auch sind die Übereinstimmungen mit H.s spezifischer Auffassung auffällig. Wir meinen besonders das kosmologische Diagramm der Ophiten (Ophianer), einer gnostischen Sekte der frühchristlichen Zeit. Wir kennen dieses Diagramm aus Origenes' Streitschrift *Contra Celsum*. In Hans Leisegangs *Gnosis* (Leipzig 1924), einem Buch, das Gerhart Hauptmann, wie wir zufällig wissen<sup>10</sup>, intensiv studiert hat, findet sich außer der Wiedergabe des Diagramms selbst ein ausführlicher Kommentar dazu (S. 166 ff.); denkbar ist aber durchaus, daß dem Dichter diese ophitische Kosmologie bereits vorher bekannt war, da er sich bekanntlich eingehend mit derartiger Literatur beschäftigt hat. Zu denken wäre vor allem an Jacques Matters *Histoire du gnosticism* (1828, II, 220 ff.), F. C. Baur's *Christliche Gnosis* (1835, S. 196) und Adolf Hilgenfelds *Ketzergeschichte des Urchristentums* (1884, S. 277—282). Wie dem auch sei: in Unbekanntschaft mit der gnostischen Vorstellung dürfte Hauptmann seine eigene Konzeption kaum entwickelt haben. Damit soll natürlich nicht ein Einfluß behauptet sein, was ja besonders bei einem Dichter von der Schaffensart Gerhart Hauptmanns von vornherein ein bedenkliches Unternehmen wäre, wie

<sup>10</sup> F. A. Voigt, *Antike und antikes Lebensgefühl bei G. Hauptmann*, Breslau 1935, S. 114.



man in anderen Zusammenhängen vielfach betont hat. Aber ein Vergleich ist doch lehrreich.

Zunächst ist zu sagen, daß die abstruse Szienz und detaillierte Allegorik, die sich bei den Ophiten mit dem Zwischenreich verbinden, bei Hauptmann nicht ihresgleichen finden. Was bei ihm bleibt, ist lediglich — namentlich im *Großen Traum* — die allgemeine, aus dem orphischen Mythos tradierte Vorstellung des heilsgeschichtlichen Kreislaufs der menschlichen Seele aus dem Göttlichen, dem Pleroma, auf die Erde und zurück zu Gott. Auf dieser Wanderung wird, den Ophiten zufolge, ein Zwischengebiet zwischen Himmel und Erde durchlaufen, das zugleich auch der Ort der Engel ist. Dies Zwischenreich (wie Leisegang den griechischen Ausdruck übersetzt) ist bei den Gnostikern eine Stätte der Körperlosigkeit wie auch bei Hauptmann, genauer: der Seele und des Geistes, während der irdischen Welt Körper und Seele und Geist zugehören, dem göttlichen Lichtbezirk aber nur der reine Geist. (Vgl. das Diagramm bei Leisegang S. 169.) Ferner ist das 'Zwischenreich' gekennzeichnet durch das Miteinander von Licht und Finsternis, von Gutem und Bösem, das im Diagramm durch einen gelben und einen blauen Kreis angedeutet ist (Leisegang S. 170 f.). Daß schließlich auch der Löwe und die Schlange prominente Symbole in dieser mythischen Kosmologie darstellen, braucht man dagegen wohl kaum mit dem Hauptmannschen *Märchen* in Verbindung zu bringen, wo die Tiere ebenfalls als Symbolträger an hervorgehobener Stelle verwendet werden.

Gewisse Übereinstimmungen sind also gar nicht zu verkennen. Ihre hauptsächliche Bedeutung liegt jedoch darin, daß sie erneut den Umstand ins Licht stellen, daß das Spätwerk Hauptmanns unter dem nachhaltigen Eindruck der Vorstellungswelt der Gnosis Gestalt gewonnen hat. Wie sehr das in der Weltschöpfungsmythe des *Großen Traums*, des *Doms* und verwandter philosophischer Dichtung der zwanziger bis vierziger Jahre der Fall war, ist bereits an anderem Ort dargelegt worden<sup>11</sup>, und ohne Zweifel dürfte ein eingehender Vergleich der einschlägigen Sekundärwerke von Hans Leisegang, Ignaz Döllinger (*Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters*, 1890) u. a., die Hauptmann nachweislich gekannt hat, wie auch der ihm auf weite Strecken hin vertrauten patristischen Literatur mit dem dichterischen Spätwerk eine Fülle interessanter Ergebnisse zutage fördern, die unsere Kenntnis der Altersperiode Hauptmanns erheblich bereichern würde.

<sup>11</sup> Verf., *Monatshefte*, IL (1957), 289—303.

## Besprechungen

---

### Germanisch und Deutsch

Ludwig Fischer: *Luzernerndeutsche Grammatik*. Ein Wegweiser zur guten Mundart = Bd. II der Reihe 'Grammatiken und Wörterbücher des Schweizerdeutschen'. Allgemeinverständliche Darstellungen für Schule und Haus, hg. vom 'Bund Schwyzertütsch'. 557 S. Zürich: Schweizer Spiegel Verlag, 1960.

Mit dieser das Mundartgebiet des Kt. Luzerns bearbeitenden Grammatik hat das Buch von Albert Weber: 'Zürichdeutsche Grammatik' (Zürich 1948) einen Nachfolger gefunden, dem hoffentlich bald andere folgen werden. Es spricht für die äußerst sorgfältige Planung dieser Reihe, daß das für die Zürcher Grammatik erarbeitete Gerippe auch für diese neue Grammatik ohne weiteres übernommen werden konnte, ohne daß den Tatsachen Gewalt angetan werden mußte. Allerdings vermochte auch hier das Kantonsgebiet keine natürliche Einheit zu bilden, wurde aber aus praktischen Gründen als Sammelbecken gewählt. Mußten in Zürich die nördlich der Thur liegenden Teile, die man schlechthin nicht mehr als zürichdeutsch ansprechen kann, wegleiben, so konnte hier das im Westen an Bern angrenzende Entlebuch, eine Übergangslandschaft, mindestens als Relief dienen, wie überhaupt in der Einleitung das Verhältnis zu den Nachbarmundarten in den Hauptzügen dargestellt ist.

Das Buch stellt sich in den Dienst von Bestrebungen schweizerischer Kreise, insbesondere um den 'Bund Schwyzertütsch', die Mundart bewußt zu pflegen und rein zu erhalten. Dabei soll es nicht bei gutgemeinten Aufrufen bleiben; nur vom Vorbild und dessen Nachahmung darf eine Wirkung erwartet werden. Da aber bei der zunehmenden Verstädterung und Bevölkerungsvermischung die Vorbilder guten Mundartgebrauchs durchaus nicht mehr überall so leicht zu finden sind wie in reinen Bauerndörfern, ist eine Richtschnur, besonders für den Lehrer, unerlässlich. Ob eine solche Grammatik dann wirklich auch konsultiert wird, und wenn ja, ob sich der Sprachgebrauch von oben her tatsächlich beeinflussen läßt, ist eine andere Frage. Aber man sollte — wenigstens für ein Gebiet wie die Schweiz — nicht allzu vorschnell den Kopf schütteln. Die Tatsache, daß die Oberschicht Mundart spricht — ja etwa in Städten wie Basel auch viel darauf hält, diese gut und rein zu sprechen —, ist wohl die größte Stütze für die Erhaltung der Volksmundart überhaupt. Denn die Mundarten laufen sich ja nicht von selbst tot — sie sind als solche voll lebenskräftig und durchaus keine 'Spätformen' der Sprache —: was ihnen das Lebenslicht ausbläst, ist der Mehrwert der Hochsprache. Die Angst, sich durch den Gebrauch der Mundart sozial zu deklassieren, ist der Anfang vom Ende, der Todeskeim. Wenn also durch solche Wegweiser oben angesetzt wird und gerade diejenigen Sprecher, die mit der Hochsprache am meisten zu tun haben, ein Buch in die Hand bekommen, um sich jederzeit über den guten Mundartgebrauch zu orientieren, so dürfte dieser Weg der richtige sein. Über Erfolg oder Nichterfolg mögen Spätere urteilen.

Der Verfasser, Dr. Ludwig Fischer, hat sich schon im Jahre 1927 mit seiner Zürcher Dissertation über den 'Stammsilben-Vokalismus des Luzerner Gäus' als gründlicher Kenner seiner Heimatmundarten ausgewiesen. Unablässig hat er weiter gesammelt und nun dieses reiche Buch vorlegen dürfen. Wissenschaftlich ist die Darstellung in jeder Hinsicht hieb- und stichfest. Der Verfasser ist trotz seines hohen Alters dem Sprachleben noch verbunden genug, um eindeutig Beiseitegelegtes zu erkennen; er macht in vielen, feinen Einzelbeobachtungen darauf aufmerksam und weiß sich von der Tendenz frei, Dinge zu mumifizieren, die nicht mehr zu retten sind. Daß er zurückhält, neue Strömungen weitherzig aufzunehmen, ist ebenso verständlich. Vielfach ist das Neue noch gassen- und umgangssprachlich, meist auch über eine einzelne Mundart hinausgreifend, vorläufig mehr den Volkskundler angehend als den Sprachkundler. Vieles wird nach kurzer Zeit wieder untergehen, anderes bleiben und den Sprachschatz vermehren. Spätere werden es kodifizieren, wie ja manches von dem, was an Redensarten bereits in Fischers Buch eingegangen ist, auch denselben Weg über die Schicht 'Volkssprache' gegangen ist, um schließlich durch kleinörtliche Einpassung echt mundartlich zu werden. Was Fischers Buch an Volkssprachlichem und Redensartlichem enthält, ist ungemein reichhaltig: ein Wortregister schließt es auf und weckt den Wunsch nach einem besondern Wörterbuch. Vorbildlich, wie schon bei Weber, ist auch bei dieser Grammatik, daß nur von wirklich gesprochenen Sätzen ausgegangen wird. Man wird bestimmt keinen Satz darin finden, der ad hoc geschaffen wurde, um die Regel zu erwahren. Das macht die Lektüre auch für den Nichtfachmann spannend und interessant und berechtigt zur Hoffnung, daß damit auch der Zugang zur notwendigen grammatischen Gliederung und Terminologie schmerzloser gefunden wird. Diese ist herkömmlich und vermag der ungeheuer vielfältigen sprachlichen Wirklichkeit einer Mundart durchaus zu genügen. Das Beispiel ist vielleicht nicht ohne Bedeutung: auch hier bildet wie in modernen Bestrebungen zum Neubau einer deutschen Grammatik die lebende Sprache den Ausgangspunkt. Kommt man aber derart breit verankert von den Sachverhalten her, von dem an guten Beispielen unmittelbar einleuchtenden Sprachgebrauch, wird die Terminologie und die Gliederung zu einer Angelegenheit zweiten Grades. Aber kennen wir unser heutiges Deutsch (die Hochsprache) auch nur annähernd so gut wie eine wissenschaftlich bearbeitete Mundart? Warum wird nicht auch da zuerst einmal gesammelt, festgestellt und dann erst kodifiziert? Es wäre erwünscht, wenn sich nicht nur die deutsche Mundartforschung, insbesondere die Pfleger des Niederdeutschen, sondern auch die Wortführer eines Neubaus der hochsprachlichen Grammatik mit solchen Versuchen, die unmittelbar aus der Bestandsaufnahme und Sprachpraxis herausgewachsen sind, auseinandersetzen wollten.

Bruno Boesch

Richard von Kienle: *Historische Laut- und Formenlehre des Deutschen*. Tübingen: Niemeyer, 1960. X, 326 S. (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte, A. Hauptreihe Nr. 11).

Das vorliegende Buch hilft einem ärgerlichen Mißstand ab — mußte sich doch der Student der germanischen Philologie die sprachliche Entwicklung von idg. Verhältnissen zum Mhd. oder gar Nhd. bisher mühsam aus den entsprechenden Einführungen der germ., ahd. und mhd. Grammatiken zusammensetzen, wenn man einmal von den mehrbändigen, z. T. lange vergriffenen Werken absieht. C. Karstiens *Historische Deutsche Grammatik* (Heidelberg 1939) ist unvollständig geblieben: Die im 1. Band (Lautlehre) angekündigte Darstellung der Formenlehre ist leider bis heute nicht erschienen. — Jetzt erst ist die historische deutsche Laut- und Formenlehre in einem handlichen Band vereint und auch für den Studenten erwerbbar.



Die Verdienste des Vfs. liegen im 'Wie' der Darstellung und in der ordnenden Bewältigung des vorgegebenen umfangreichen Stoffes; hinter einer Reihe von prägnant formulierten Kapiteln steht sicherlich lange und man darf sagen fruchtbare Lehrerfahrung. Dabei sind, soweit ich sehen kann, die idg. und germ. Teile (der Vf. ist Indogermanist) ausgereifter als die meist knappen Ausführungen über die relativ jungen Entwicklungen unserer deutschen Sprache.

Im Vorwort nennt der Vf. sein Buch einen Abriß der historischen Laut- und Formenlehre. Dem entspricht die Darstellungsweise: Der Akzent liegt fast durchweg auf knapper Formulierung der Fakten. Die vielfältigen Erklärungsversuche bisheriger Forschung zu einzelnen Lautwandelphänomenen wie auch die sonstige Forschungsdiskussion sind bewußt ausgespart — ein Prinzip, das bis zu einem gewissen Grad gerechtfertigt scheint, in seiner rigorosen Durchführung aber aus mehreren Gründen abgelehnt werden muß. Einerseits greifen wohl in erster Linie die wirklich an sprachlichen Phänomenen interessierten Studenten zu einer historischen Grammatik; gerade sie suchen nach Anregung und Weiterführung über die bloßen Lernfakten hinaus. Zum anderen erhält die Darstellung gerade für den Studierenden einen Grad von Absolutheit und Gesicherheit, der den Stand der Dinge ungewollt verschiebt. Dabei sieht der Fachmann durchaus, daß v. Kienle die Forschungsdiskussion genau kennt, er sieht auch, wo sich der Vf. für eine Lehrmeinung entschieden hat und kann für sich jeweils die Argumente der übrigen Meinungen rekapitulieren; nicht so der Student. Es ist sicher aus verschiedenen Gründen schwierig, hier die richtige Mitte zu finden, aber ohne bibliographische Hinweise, ohne ein Minimum an Anmerkungen (oder Kleindruckpassagen) geht es nicht.

Ein zweiter empfindlicher Mangel ist die Ausklammerung der Mundarten in nachmittelhochdeutscher Zeit. Abgesehen davon, daß dadurch manchem Studenten ein wesentlicher Zugang zur historischen Grammatik verschlossen wird, führt dieses Vorgehen notwendigerweise zu Umbiegungen und Brüchen in den vom Ahd. bis in die Neuzeit reichenden Entwicklungslinien der Mundarten. Karstiens Büchlein zeigt, daß die Einbeziehung heutiger Mundarten, die ja z. T. auch auf Lautverhältnisse in mhd. Zeit schließen lassen und somit das nur schriftlich tradierte mit Leben erfüllen können, den Rahmen einer solchen Darstellung nicht sprengen muß. Übrigens sei vermerkt, daß der Vf. zum Glück gelegentlich seinem Prinzip untreu wird und von der Sache her auch untreu werden mußte (vgl. etwa die §§ 32, 33 u. a.).

Und noch ein Letztes: Der Wert eines solchen Buches, das ja für den Studierenden gedacht ist, wächst mit dem Grad der übersichtlichen Aufschlüsselung seiner Stoffmasse, d. h. ein differenziertes Sachregister und Wörterverzeichnis sind im täglichen Gebrauch eine unschätzbare Hilfe. Damit ist es hier schlecht bestellt. Das Sachwortverzeichnis ist mit seinen knapp 4 Seiten zu kurz, es wiederholt z. T. einfach Titel aus dem Inhaltsverzeichnis, ohne sie genauer aufzuschlüsseln (Diphthonge; Dentale; Althochdeutsch [!], etc.), die einzelnen Laute sind im Register überhaupt nicht erfaßt, Zusammengehöriges steht auseinander, wichtige Stichwörter fehlen (Brechung, Assimilation, Dissimilation, Palatalisierung, Ingwäonismen, u. a. m.; beim letztgenannten fehlt nicht nur das Stichwort, sondern auch die Sache selbst). Ein Wortregister fehlt. In dieser Hinsicht ist v. Kienles Grammatik etwa gegenüber Karstien ein Rückschritt.

Es wäre unfair, an ein einbändiges Werk Forderungen zu stellen, die nur in einem mehrbändigen erfüllt werden könnten. Darum geht es hier nicht. Die oben vorgetragenen Wünsche ließen sich durchaus in einer einbändigen Grammatik verwirklichen, die somit zu einem trefflichen und lang erwünschten Arbeitsinstrument ausreifen könnte.

Werner Besch

Joachim Bumke: *Wolframs Willehalm. Studien zur Epenstruktur und zum Heiligkeitsbegriff der ausgehenden Blütezeit*. Heidelberg: Winter, 1959; 207 Seiten. (Germanische Bibliothek, hg. von Richard Kienast und Richard von Kienle, Dritte Reihe: Untersuchungen und Einzeldarstellungen.)

Wolframs religiöse Altersdichtung steht seit Lachmanns grundlegender Ausgabe (1833) im Schatten des *Parzival*. Während sich die Erforschung des Gralromans in einer schwer überschaubaren Fülle von Einzeluntersuchungen zu verlieren droht (vgl. Hugo Kuhn, DVS 30, 1956, 161–200), ist für den *Willehalm* kaum das Nötigste getan. So hat sich B. schon durch die Wahl des Themas seiner Habilitationsschrift ein Verdienst erworben, und die Lektüre der sprachlich wie gedanklich sauber geführten Untersuchung zeigt, daß es nicht das einzige geblieben ist. B. wählt die lockere Form der 'Studien', 'weil sie die Freiheit läßt, einmal hier und einmal dort anzusetzen' (S. 8). Er hat diese Freiheit zu nutzen gewußt, denn Auswahl und Behandlung der herausgegriffenen Themen sichern dem Ganzen eine klare Linie. Das Eingangskapitel erörtert ein Kompositionsproblem, das sich Wolfram aus der Beschaffenheit seiner Quelle ergeben mußte. Die *Bataille d'Aliscans* gehörte als wichtigstes Glied der Wilhelmsgeste einem zyklischen Zusammenhang an. Indem Wolfram sie aus dem übergeordneten Ganzen des Zyklus löste, fiel ihm die Aufgabe zu, die verselbständigte Branche zur geschlossenen, aus sich selbst verständlichen Dichtung umzugestalten. B. zeigt, daß Wolframs Eingriffe in die Vivianz- und Rennewarthandlung darauf abzielen, die im weitgespannten Rahmen der Quelle lange dominierenden Nebenfiguren ihrer 'epischen Individualität' zu entkleiden. Durch die Tilgung des Zentralmotivs (*covenant*) der inneren Einheit beraubt, gliedert sich das Geschehen um den jugendlichen Märtyrer Vivianz der Haupthandlung ein. Sein Sieg über Nöupatris spiegelt die anfänglichen Erfolge der Christen, sein Tod gegen Halzebieir ihre endgültige Niederlage: 'Die Quelle schilderte Vivians Kämpfe, Wolfram gibt ein Bild der Schlacht. Die Vivianzauftritte sind nurmehr Bausteine des Kampfgeschehens, ausgezeichnet durch ihre Stellung an den Angelpunkten der Schlacht' (S. 21). Ähnlich begrenzt Wolfram den Wirkungsraum der Gestalt Rainoart-Rennewarts. Er weist ihr die festumrissene Aufgabe zu, 'den Christen in der zweiten Schlacht den Sieg zu erkämpfen' (S. 41), und sieht sich infolgedessen später genötigt, Rennewart unter einem Vorwand aus der Dichtung zu verbannen, um die Geschlossenheit seines Werks nicht zu gefährden. Die mit dem Rennewartproblem eng verknüpfte Frage, ob der *Willehalm* Fragment geblieben sei, wird von B. dahin beantwortet, daß die unorganisch angefügte Matribleiszene als notdürftiger Abschluß gemeint sei. Welche Lösung Wolfram ursprünglich beabsichtigt habe, bleibe dunkel; die vielfach angenommene 'Schlußversöhnung' zeichne sich im erhaltenen Text nirgends ab. — Der Nachweis, daß Wolfram seine Vorlage zielbewußt umgestaltet hat, führt zur Frage nach der epischen Eigenstruktur des *Willehalm*. Ihr gilt das zweite Kapitel. B. erinnert an den unterschiedlichen Bau der beiden epischen Großformen des höfischen Zeitalters: die *chanson de geste* 'stellt einen geschlossenen Geschehenszusammenhang dar', der *roman courtois* läßt den Handlungsträger 'eine Reihe inhaltlich voneinander unabhängiger Episoden' als Läuterungsweg durchmessen (S. 57). Während man bisher geneigt war, die künstlerische Einheit des *Willehalm* wie beim *Parzival* in einer 'Entwicklung' des Titelhelden zu suchen, konstatiert B.: 'Der *Willehalm*... ist von der Gestalt des Helden aus nicht zu erschließen. Obwohl sich Wolfram aller Errungenschaften der höfischen Erzähltechnik bedient, bleibt die epische Struktur des *Willehalm* der *chanson*-Quelle verpflichtet' (S. 64). Dennoch hat Wolfram beim höfischen Roman eine entscheidende Anleihe gemacht. Bestrebt, den übernommenen 'Geschehenszusammenhang' neu zu deuten, überträgt er 'das Darstellungsprinzip des höfischen Romans auf

die *chanson*-Handlung', doch so, daß der gattungsgemäße Vorrang des Geschehens gegenüber den beteiligten Personen gewahrt bleibt: 'wie im höfischen Roman der Held sich wandelt und wächst, so wächst und wandelt sich im *Willehalm* der Konflikt, die Auseinandersetzung zwischen Christen und Heiden: zuerst ist es ein *minne*-Streit zwischen Willehalm und Tybalt, der durch Terramers Hinzutreten zum Familienzwist wird. Dieser persönliche Gegensatz entwickelt sich in der ersten Schlacht zum Glaubenskrieg, wird dann durch die territorialen Ansprüche der Heiden und durch Willehalms Beziehung zum *riche* politisiert und endet in dem religiös-politischen Kampf der beiden Weltreiche. Diese Ausweitung ist vollkommen unabhängig vom Handlungsablauf. ... Was sich im Verlauf der Dichtung wandelt, sind also nicht die Handlungspositionen, sondern ist der Aspekt, unter dem die Handlung, d. h. der Krieg zwischen Willehalm und den Heiden, gesehen wird, ist die Deutung, die der Dichter den Ereignissen gibt. Dieser Deutungszusammenhang war nicht in der Fabel angelegt und findet sich nicht in der französischen *chanson*. ... Das bedeutet, daß man hier Wolframs künstlerische Eigenleistung erfaßt' (S. 83 f.). Als Ergebnis einer sorgfältigen Analyse der Konfliktgestaltung, die auch Einzelheiten wie die Titelsezung für Willehalm und Terramer oder die Bezeichnungen für das christliche Heer berücksichtigt, ruht die von B. eröffnete Einsicht in die Handlungsstruktur des *Willehalm* auf einer verlässlichen Grundlage. Das ist wichtig. Denn was hier sichtbar geworden ist, verdient über den *Willehalm* hinaus Beachtung. — An der schrittweisen Ausweitung des Konflikts haben auf der christlichen Seite besonders Willehalm und Gyburg teil. Mit ihnen befassen sich die beiden nächsten Kapitel. Willehalms *heileicheit* wird aus dem Heiligkeitsbegriff des späteren 12. Jhs. abgeleitet, wie er sich namentlich in der Kanonisation Karls d. Gr. (1165) niederschlägt. Karl erwarb sich die heiligmachende Gnade 'nicht nur durch persönliche Verdienste, sondern auch durch sein gottunmittelbares Amt' (S. 122). Daher stellt Wolfram den Markgrafen weit stärker in die Nachfolge des Kaisers, als es die Quelle tut, und legt darüber hinaus großes Gewicht auf die Übergabe der Reichsgewalt an Willehalm. Denn 'seine persönliche Karlsnachfolge ... kann nur wirksam werden, weil Willehalm als des *riches* Stellvertreter auch an der Amtsgnade des Kaisers teilhat. So spiegelt sich in Willehalms Heiligkeit zugleich die Heiligkeit des *riches*' (S. 124). Auch Gyburg wird von Wolfram *heilic* genannt. Aber sie ist es auf andere Weise als Willehalm. B. untersucht den im 'Schonungsgebot' (306, 27 f.) zutage tretenden Gotteskindschaftsgedanken, deckt Widersprüche in seiner teils naiv-unmittelbaren, teils theologisch-spekulativen Begründung auf und gelangt zu dem Ergebnis, 'daß der religiöse Kern der Gyburggestalt in ihrer freiwilligen Armut und ihrer franziskanisch gefärbten Frömmigkeitspraxis liegt' (S. 168). In der religiösen Frauenbewegung des 12. und 13. Jhs. verwurzelt, hebt sich die 'Weltheiligkeit' der *femina spiritualis* Gyburg scharf von der 'Reichsheiligkeit' Willehalms ab. In einem höheren Sinne gehören beide dennoch zusammen: 'Gemeinsam ist ihnen die Gewißheit, daß man nicht die Welt zu fliehen, dem irdischen Leben zu entsagen braucht, um das jenseitige zu erringen' (S. 201). Daß es um die 'Verwirklichung eines heiligenmäßigen Lebens mitten im Weltgetriebe' geht (S. 201), bezeugt auch die Eheauffassung, die der — von Wolfram stark ausgebauten — *minne*-Handlung des *Willehalm* zugrunde liegt. Mit Hugo von St. Victor spricht Wolfram der ehelichen Liebe 'beseligende, erlösende Kraft' zu. So kann es geschehen, daß Willehalm und Gyburg *geltic ligen* (279, 12): 'Die Erlösung von dem großen Leid, das über sie hereingebrochen ist, ... ist das Werk der erbarmenden Liebe Gottes. Aber sie ereignet sich in der Liebesvereinigung der Gatten. In ihr sind himmlische und irdische Liebe zur vollkommenen Einheit verschmolzen' (S. 180). — Willehalms *heileicheit*, Gyburgs



Frömmigkeit und der spezifische Charakter ihrer 'ehelichen Liebes- und Lebensgemeinschaft' (S. 178) gewinnen einen schärferen Umriß, weil es B. gelingt, sie geschichtlichen Zusammenhängen einzuordnen. Das Schlußkapitel 'Wolfram und der Thüringer Hof' sucht das in seiner historischen Bedingtheit erkannte politisch-religiöse Gedankengut des Alterswerks für dessen Datierung auszuwerten. Erst unter Ludwig IV. und seiner Gemahlin, der heiligen Elisabeth, habe Wolfram am Landgrafenhof für den *Willehalm* auf verständnisvolle Aufnahme rechnen können. Daher begrenzt B. die Entstehungszeit der *süezen rede* auf 1216–26 (Vermittlung der Quelle durch Landgraf Hermann!) und setzt 'die eigentliche Ausarbeitung des uns vorliegenden Textes' in die Jahre 1221–26 (S. 198). —

B.s Studien erbringen manches, was hier nicht berücksichtigt werden konnte. Ihre lockere Form, die es gestattet, Seitenwege zu begehen und reiche Nebenerträge einzubringen, birgt freilich auch Gefahren. So ist es, wenn ich recht sehe, nicht immer gelungen, Widersprüche zu vermeiden (vgl. die Ausführungen über die Versöhnbarkeit der religiösen Gegensätze auf S. 36–39, 70 u. 81). Auch bedürfen einzelne Beobachtungen und Entscheidungen B.s der Nachprüfung (vgl. die Kritik, die W. J. Schröder, PBB/T 82, 1960, 411–21, am Begriff 'Schonungsgebot' übt). Aber diese 'Einwände' vermögen den Wert der Arbeit nicht zu schmälern, der vor allem in der klaren Gesamtkonzeption liegt, die den historischen Hintergründen Rechnung trägt und zugleich durch ihre Textnähe besticht. B. selbst möchte seine Untersuchung nur als einen 'Erkundungsgang durch die auf weite Strecken noch unerhellte Dichtung' verstanden wissen und hebt nachdrücklich hervor, daß manche unbeachtet gebliebenen Züge der Altersdichtung Wolframs 'wieder in ihre Rechte eingesetzt werden müßten, wenn es um ein neues Gesamtbild geht' (S. 202). Das ist gewiß richtig. Aber wenn nicht alles täuscht, werden B.s Studien in dem erhofften Gesamtbild deutlich erkennbare Spuren hinterlassen.

Karl Heinz Borck

Herbert Kolb: *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*. Tübingen: Niemeyer, 1958. (= *Hermaea*, N. F. 4.)

Als Fr. Neumann in der Zs. für Deutschkunde 1925 das Phänomen der 'Hohen Minne' als ein menschliches Urerlebnis in den besonderen Formen der höfischen Kultur Westeuropas im 12. Jh. erkannte, stellte er die Aufgabe, diese besonderen Formen zu beschreiben und von ihrer Entstehung her zu deuten. Auch andere methodische Wege zum Verständnis der hohen höfischen Liebe und ihrer Lyrik sind denkbar, und die soeben erschienene Aufsatzsammlung 'Der deutsche Minnesang, Wege zu seiner Erforschung'<sup>1</sup> gibt einen interessanten Überblick darüber, was auf ihnen erreicht worden ist. Das Buch von H. Kolb indessen schließt sich methodisch an Fr. Neumanns Aufsatz an. Es verknüpft die beiden Problemkreise: begrifflicher Gehalt des Phänomens 'Hohe Minne' und die Frage nach dem 'wo' und 'wann' der Entstehung der höfischen Liebeslyrik im endenden 11. Jahrhundert.

Allein der Mut des Verfassers ist zu rühmen, bei der Fülle der Bücher über Minne, Minnesang und die Theorien seiner Entstehung noch ein weiteres zu schreiben, das in umfassender Weise Stellung zur Forschung nimmt und einen eigenen Standpunkt begründet. K. entwickelt im ersten Teil seines Buches mit Hilfe von Textstellen aus der provenzalischen, französischen und deutschen Lyrik eine Phänomenologie der höfischen Minne. Ihre tragenden Begriffe und Vorstellungen interpretiert er und stellt fest, daß sie in ihren wesentlichen Merkmalen mit dem Begriffs- und Vorstellungssystem der zeitgenössischen theologischen Psychologie übereinstimmen. Zur Ergänzung und zum Vergleich sind nun heranzuziehen die Ergebnisse von

<sup>1</sup> Hrsg. von H. Fromm, Darmstadt 1961. (= *Wege der Forschung*, Bd. 15.)

H. Götz<sup>2</sup>, der bestimmte 'Leitwörter' des deutschen Minnesangs (Wörter aus dem Sinnbezirk des Wertes, des Schmerzes, der Hoffnung) in ihrem Bedeutungsgehalt dadurch zu bestimmen sucht, daß er ihre Verwendung in der ahd. Literatur faßt und von da aus die Bedeutungsentwicklung verfolgt. K. dienen zum Vergleich die jetzt dem Alcher von Clairvaux zugeschriebene Schrift 'De Spiritu et Anima' (PL 40, 779 ff.), Belege aus den Schriften Augustins und Wilhelms von St. Thierry; zur Orientierung über die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge des 12. Jh. die Darstellungen von E. Gilson. Dieses Vergleichsverfahren hatte der Vf. schon in seiner Dissertation<sup>3</sup> angewandt. Unter dem Vorbehalt, daß eine — noch zu schreibende — zusammenfassende Darstellung der lateinischen psychologischen Terminologie des 11. und 12. Jhs. Einzelheiten anders beurteilt, halte ich die Ergebnisse dieses Vergleichs für den eigentlichen Gewinn des K.schen Buches. Denn einmal wird hier eine erstaunlich weitgehende Entsprechung zwischen der psychologischen Terminologie der theologischen und asketischen Schriften einerseits und der gesamten höfischen Lyrik andererseits aufgewiesen, die auf eine gemeinsame geistige Schulung innerhalb der christlich-lateinischen Bildungstradition zurückzuführen ist. Zum andern wird es vor dem Hintergrund der lateinischen psychologischen Begriffe möglich, auch ihre volkssprachlichen 'Entsprechungen' in ihrer ganzen Bedeutungsfülle und -tiefe zu erfassen und aus ihnen einen Begriff der höfischen Liebe abzuleiten, der weder als Opposition noch als Entsprechung zum Amor Dei verstanden werden muß. K. versteht den Begriff der hohen Minne als ein geistiges Phänomen, ein aktives Verhalten der Seele, ein Aufwärtstreben im Drang zu liebendem Erkennen und als eine Haltung bewußter und genauer Selbstanalyse.

Wie gelangt nun dies komplizierte System der lateinischen psychologischen Terminologie zur Kenntnis der frühen höfischen Dichter? Handelt es sich um einen Akt bewußter Übernahme und Anpassung an die Gegebenheiten der höfischen Geistigkeit, oder ist nicht eher an eine langsame Formung der künftigen höfischen Dichter im Kontakt mit der Schultradition und ihren Trägern, der Welt- und Klostergeistlichkeit zu denken? Dies scheint mir eine entscheidende Frage. Vor allem aber genügt dieses literarische Vorbild nicht, um jenen erstaunlichen Erfolg der neuen höfischen Liebe und ihrer Psychologie zu 'erklären'. Nicht nur, daß es bereits eine Tradition weltlicher höfischer Dichtung schon vor der Minnellyrik gegeben haben muß, was K. auch annimmt, sondern es hat auch um 1100 jene auffallende intensive geistige Erfahrungsbereitschaft und Aufnahmefähigkeit gegeben, die ihrerseits erst das Interesse für die Feinheiten der Augustinischen Psychologie erweckt hat. Diese 'Augustin-Renaissance' um 1100, z. B. in den Schriften des Jean de Fécamp oder Anselms von Canterbury, ist ihrerseits wieder Ausdruck jenes neuen geistigen Erfahrungsvermögens, das auch die Haltung und Erlebnisweise der hohen höfischen Liebe hervorgebracht hat. Versucht man, sie in diesem Zusammenhang zu sehen, so vermeidet man, sie als ein gar zu künstlich-konstruiertes, literarisches Phänomen zu verstehen; eine Gefahr, der K. nicht entgangen ist.

Der 2. Teil des Buches schließt folgerichtig an den ersten mit der Frage an, wo der Kontakt zwischen einem Schulzentrum und einem weltlichen Fürstenhof stattgefunden haben kann, aus dem dann die neue Dichtung erwuchs. K. weist auf die mit Chartres in enger Verbindung stehende Kathedralschule von Poitiers und die ritterliche Gesellschaft um den ersten Troubadour, den Grafen Wilhelm IX. von Poitou und Herzog von Aqu-

<sup>2</sup> H. Götz: *Leitwörter des Minnesangs*. Berlin 1957. (= Abh. der Sächs. Ak. der Wiss. Phil. hist. Kl. 49, 1.)

<sup>3</sup> H. Kolb: *Untersuchungen zur Terminologie der höfischen Lyrik*. Phil. Diss. Berlin 1952. Masch.

tanien. Der Gedanke, einen geistig und literarisch interessierten Fürstenhof mit Verbindungen zu geistlichen Schulzentren als Ausgangsbasis für die neue Kunstgattung anzunehmen, ist nicht neu. Schon H. Brinkmann<sup>4</sup> machte 1926 auf den Hof des Grafen von Anjou in Angers aufmerksam; und R. R. Bezzola hatte in der 'Romania' B. 66 (1940/41) auf den Hof von Poitiers hingewiesen. Im 2. Teil seiner großangelegten 'Origines'<sup>5</sup> kommt er zum selben Ergebnis: nach allem, was wir bis jetzt über die Fürstenhöfe Nord- und Südfrankreichs wissen, ist es am wahrscheinlichsten, daß die neue höfische Liebeslyrik dort, wohin sie auch die spätere Überlieferung verweist, entstanden ist: an den Höfen der Grafschaft Poitou und des mit ihr politisch eng verbundenen Herzogtums Aquitanien. Dort waren offensichtlich die geistigen und gesellschaftlichen Voraussetzungen für sie am günstigsten entwickelt und dort muß auch die neue dichterische und musikalische Form gefunden worden sein. Nach Bezzolas These ist dies die Leistung eben des Grafen Wilhelm IX. K. lehnt sie ab, weil die Persönlichkeit dieses Grafen und die Verschiedenheit der unter seinem Namen überlieferten Lieder zu dem Schöpfer der neuen Kunst nicht paßten. Vielmehr sei dieser Schöpfer ein Unbekannter gewesen, und der Graf von Poitou habe, als er die neue Dichtweise übernahm, ihr den Glanz seines Namens und seiner gesellschaftlichen Stellung gegeben und ihr dadurch zu ihrer künstlerischen Anerkennung und Verbreitung verholfen. Wie es nun wirklich gewesen ist, wer der Schöpfer der neuen Dichtung war: wir können es nicht wissen. Wir müssen uns damit begnügen, einigermaßen erkennen zu können, in welcher geistigen Umgebung die früheste uns überlieferte höfische Liebeslyrik entstanden ist, nämlich die von Poitou-Aquitanien. Alle andere romanische Liebeslyrik im höfischen Stil ist jünger und zeigt deutlich deren Züge. Ebenso muß auch, wie K. mit Recht sehr vorsichtig formuliert, die donauländischer Liebeslyrik um die Mitte des 12. Jhs. neue, romanische Stileigentümlichkeiten angenommen haben (S. 153/54). Nach dem, was wir bis jetzt über die romanischen Fürstenhöfe des 11. und frühen 12. Jhs. wissen, waren die Voraussetzungen für eine weltliche Liebesdichtung gegeben und Tendenzen zu einer 'höfisch strengen' Liebeslyrik vorhanden, und es ist dann allerdings die poitevinisch-aquitaine 'Form' gewesen, die sich durchsetzte und maßgebend wurde. Eine 'vorhöfische' Liebeslyrik gab es auch im deutschen Bereich an den einzelnen Höfen des Donauraums im 12. Jh. Doch leider wissen wir über diese Höfe noch viel zuwenig, um den Prozeß der Ausbildung einer eigenen Liebeslyrik und der Übernahme neuer Formelemente angemessen würdigen zu können.

Den ganzen 3. Teil seines Buchs hat Kolb der Wiederlegung der 'arabischen' Entstehungstheorie des Minnesangs gewidmet. Auch hier geht er mit rühmlicher Genauigkeit zu Werk, hat aber die Frage zu radikal gestellt und zu scharf verneint. Ohne alle Konsequenzen anzunehmen, die P. Denomy in einem Aufsatz zieht, der K. anscheinend entgangen ist ('Concerning the Accessibility of Arabic Influence to the earliest Provençal Troubadours' in 'Mediaeval Studies' 15 [1953], S. 147–158), so sind die Argumente P. Denomy's für die dauernde Möglichkeit geistiger und kultureller Kontakte mit dem spanisch-arabischen Kulturkreis doch sehr eindrucksvoll. Daher kann es immer sein, daß Motive aus dem spanisch-arabischen Bereich die aquitanische höfische Liebeslyrik bereichert und mitgeprägt haben, wenn man auch K. zustimmen muß, daß die entscheidende Anregung zu dieser Dichtung nicht aus diesem Bereich kam — den K. als Ganzes auch etwas negativ voreingenommen interpretiert.

<sup>4</sup> H. Brinkmann: Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Halle 1926. (= D. V. Buchreihe Bd. 8.)

<sup>5</sup> R. R. Bezzola: Les Origines et la Formation de la Littérature courtoise en Occident. Bd. 2, S. 243–326. Paris 1960.



Damit ist ein Überblick über K.s Buch gegeben. Seinen Wert sehe ich nicht so sehr in der kritischen Prüfung und Verwertung der Argumente über die Entstehung der höfischen Liebeslyrik — so dankenswert sie an sich ist — noch in der abermaligen Begründung, daß er in Aquitanien in der geistigen Nähe zu Chartres-Poitiers entstanden sein müsse, sondern in dem Reichtum der Begriffsdeutungen und der tiefgehenden Interpretation der höfischen Liebe als eines primär geistigen, die gesamte menschliche Persönlichkeit ergreifenden Phänomens. K. versteht die hohe höfische Liebe als eine geistige Erkenntnishaltung, die zugleich zur sittlichen Vollkommenheit führt. Es soll keine Einschränkung dieser Deutung, wohl aber eine Ergänzung sein, wenn ich mit Bezzola auf die mondänen, spielerischen — auch frivolen und allem Streben nach geistiger Erkenntnis und sittlicher Vollkommenheit gefährlichen Züge hinweise; denn auch sie gehören zum Begriff der höfischen Liebe.

K. entwickelt diesen einen, sehr geistigen, sehr tiefen Begriff der höfischen Liebe mit Hilfe zahlreicher Zitate aus der romanischen und deutschen Lyrik. In ihm sieht er die Substanz, und nur die Akzidentien, die äußeren psychologischen Erscheinungsformen in der sprachlichen Darstellung der späteren Sänger seien variabel und der dichterischen Leistung zugänglich. Hier liegt wohl die Grenze von K.s phänomenologischer Darstellung und Methode. Denn dieser eine Begriff der Minne ist nicht notwendig für die gesamte höfische Liebeslyrik verbindlich, sondern nur ein 'Vor-begriff', mit dessen Hilfe nun die Deutung der höfischen Liebeslyrik als künstlerisches Ereignis in der Fülle der provenzalischen, französischen und deutschen Gestaltungen in Angriff genommen werden müßte. Diese Aufgabe, so schreibt Fr. Neumann im Nachwort zu seinem oben genannten Aufsatz in der Sammlung 'Der deutsche Minnesang', ist noch nicht gelöst. Dank seiner und anderer Bemühungen, dank aber speziell K.s Buch, das die Ursprünge und den Begriff dieser höfischen Liebe und ihrer Lyrik noch einmal klären und deuten wollte, sind wir diesem Ziel nähergekommen.

Xenia v. Ertzdorff

Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1961. 269 S.

Begegnet man zunächst dem Titel dieses Buches, so vermutet man ein zwar liebenswertes, aber doch absonderliches Unterfangen, hat man den Band gelesen — seine Darstellungskunst verbürgt das nie nachlassende Interesse —, so wird man gern bekennen, eine der bemerkenswertesten Erfahrungen mit dem Geist der Dichtung, mit epischer Integration gemacht zu haben. Wenn die Methode, aus überlegener Kenntnis des Einzelnen das Ganze zu erschließen, noch einer Rechtfertigung bedürfte, ließe sich diese schwerlich überzeugender dartun als durch diese Abhandlung. Sorgsam wie souverän gewahrt sie auf jeder Stufe das Partielle wie das Umfassende, spiegelt das eine im andern, um beides wechselseitig zu erhellen. Bereits die stoffliche Auswahl verrät den Griff des Kenners. Die europäischen Voraussetzungen werden exemplarisch durch Rabelais, Cervantes, Sterne entfaltet; die Zitierkunst in Deutschland belegen Wieland, E. T. A. Hoffmann, Immermann, Fontane, Raabe, Thomas Mann. Die jeweils bedachten Werke dieser Autoren bestätigen das Meisterhafte. Vielleicht wäre darüber zu rechten, daß ein Kapitel Jean Paul fehlt, das noch weitere Möglichkeiten geboten hätte, Blickrichtungen aus dem Geiste Hamanns u. a. zu eröffnen. Die Folge Fontane—Raabe würde umgekehrt sich dem Stufengang wohl angemessener fügen; indessen bleiben das Fragen, die sich immer verschieden beantworten lassen. Die Einleitung vermittelt eine ausgezeichnete Übersicht sowie eine glänzende Legitimation der Me-

thode. Der anschließende Abschnitt Rabelais breitet strotzende Fülle und phantastische Sprachgewalt aus, die rasenden Wirbel der Anspielungen drehen sich, Mischungsverhältnisse werden durchsichtig, jedoch fehlt es mitunter an letzter Evidenz; die Grenze des Autors ist gewissermaßen auch für den Interpreten unüberwindlich geblieben. Ungleich dichter sind die Betrachtungen zu *Don Quijote* geraten; zwar gerinnen die Reflexionen über die Satire mitunter thesenhaft, die Funktion der Zitate aber wird eindringlich verfolgt, jenes selbstbewußte Spiel, das die Wirklichkeit als Wahn behandelt und den Wahn als wirklich vorstellt, das Alltägliche weltweit ausbreitet und das Weltweite im Alltäglichen erscheinen läßt. Nicht weniger weitgehend werden die Möglichkeiten Sternes ausgemessen; Äußerungen R. Kassners (der eine beispielhafte Übertragung des *Tristram Shandy* geschaffen hat) hätten die Dimension zuweilen vertiefen können, jene Kunst des Zitats, die Zufälle und Zwischenfälle unermüdlich provoziert. Mit empfänglichem Spürsinn wird im Formlosen die Form erkannt. Was hier und durchgängig Genuß bereitet wie Klärung bewirkt, ist die hohe Kultur der Sprache, die sich besonders in Vergleichen bewährt. 'Die Symmetrie des monumentalen Barock, die in *Don Quijote* noch herrschte, ist in *Tristram Shandy* dem asymmetrisch schweifenden Linienspiel der Rokoko-Ornamentik gewichen' (p. 73). Ebenso erhellen solch schlagende Beziehungen das sorgsam abgetönte Wieland-Kapitel: 'das träumerische Verfließen der Grenze zwischen historischer Authentizität und literarischer Fiktivität im Stimmengewirr der aufgegebenen Sprache ... — Kunstmittel der Rokoko-Innenarchitektur ..., so daß der Betrachter sich fragt: ist die Dreidimensionalität noch echt oder schon vorgetäuscht?' (p. 100). Was das Thema an Einsichten bloßlegt, belegen dann beispielhaft die Erörterungen über Hoffmann und Immermann. Diese schlanken und ertragreichen Kapitel über diese meist vernachlässigten Dichter zählen zum Wegweisendsten, was die neuere Literatur darüber aufzuweisen hat. Aufschließend für Hoffmannsche Zitierkunst das Erkenntnis, daß nicht der Wortlaut, sondern der Kontext ausschlaggebend für den Sinn. Nicht weniger zu rühmen die Abschnitte über Fontane und Raabe, die wiederum musterhaft für methodisches Vorgehen. Die Behandlung Thomas Manns krönt das Ganze. Der 'Zauberberg', dann vor allem 'Lotte in Weimar' bezeugen, wie adäquat die scheinbar periphere Fragestellung des Strukturgesetz trifft und deutet. Was mit der Anmut und Leichtigkeit des Spiels behandelt ist, offenbart gleichsam mühe- und absichtslos seinen Tiefsinn; Darstellung und Gegenstand vereinigen sich völlig, zugleich selbstverständlich. Das Schwierige erscheint leicht, das Leichte gibt seine Hintergründe preis — Zeugnis auslegender Meisterschaft, die den Leser unwiderstehlich und unmerklich vom naiven zum wissenden Genuß erhebt.

Gerhart Baumann

Berthold Vallentin: *Gespräche mit Stefan George 1902–1931*. Amsterdam: Castrum Peregrini Presse, 1961. 140 S.

Der neueste Sonderband der Zeitschrift 'Castrum Peregrini', die seit Beginn ihres Erscheinens im Jahre 1951 schon manch wertvolles Zeugnis aus dem Umkreis Stefan Georges herausgebracht hat, enthält den ersten vollständigen Abdruck jener Tagebuchaufzeichnungen, die Berthold Vallentin über seine Gespräche mit dem Dichter in den Jahren 1902 bis 1931 angefertigt hat und von denen bisher nur einige Ausschnitte durch Robert Boehringer mitgeteilt worden waren. Es sind Aufzeichnungen, die jeweils nach Begegnung und Gespräch niedergeschrieben wurden und die somit die Vorzüge wie die Mängel des Unmittelbaren besitzen; sie sind von unterschiedlichem Gewicht, vermeiden nicht Wiederholungen, geben jedoch den Rhythmus und die jeweilige Temperatur eines Gesprächs auf eine durchaus nachfühlbare Weise wieder. Dokumente dieser Art sind gerade im Falle Georges

von Bedeutung, einmal, weil der Dichter, ohnehin ein sehr unwilliger Briefschreiber, wesentliche Teile seiner Korrespondenz vernichtet hat, zum anderen, weil das Wort im Gespräch, neben dem nomothetisch gültigen des Gedichts, für George und seine Einwirkung auf den 'Kreis' — oder, wie er sich selbst nannte, den 'Staat' — eine geradezu konstituierende Bedeutung besaß und ein Medium seiner persönlichen Faszination und Machtausübung war.

Diese Wirkung wird auch in den hier mitgeteilten Aufzeichnungen deutlich, unübersehbar bereits in der durchgehenden Bezeichnung des Dichters als 'Meister'. Dabei war Vallentin, mit Friedrich Wolters aus dem Schülerkreis von Kurt Breysig hervorgegangen, später als Jurist und Schriftsteller in Berlin lebend, eine durchaus eigenständige und fest geprägte Persönlichkeit, deren Verhältnis zu George daher auch durch fast drei Jahrzehnte ohne Bruch und offenkundigen Konflikt bestehen konnte. Um so deutlicher zeichnen sich in den Aufzeichnungen die Spannungen und Wandlungen mit anderen, dem Dichter noch näher stehenden Mitgliedern des Kreises ab, vornehmlich mit Gundolf, in geringerem Ausmaß auch mit Wolfskehl, Wolters und Morwitz. Das in den Erinnerungsbüchern von Boehring und Salin Mitgeteilte wird hier durch unmittelbare Bezeugung ergänzt. Auf beide Bände, wie auch auf die Darstellungen von Wolters und Morwitz, wird in den ausführlichen Erläuterungen vielfach Bezug genommen.

Wiederum wird in diesen Bekundungen die außerordentlich starke und bewußte Einwirkung Georges auf die persönliche Entwicklung wie auf das Schaffen jedes einzelnen im Kreis deutlich. Vallentin selbst bespricht und begründet seine beiden Monographien über Napoleon und Winckelmann mit dem 'Meister'; das allmähliche Werden der nach ihrem Erscheinen so umstrittenen Geschichte der 'Blätter für die Kunst' von Friedrich Wolters wird in all seinen Phasen deutlich; Gundolfs Schriften werden je nach ihrem inneren Verhältnis zum Bruch mit George beurteilt. Auffallend ist vor allem die häufige Erwähnung Hofmannsthal's auch in den späteren Jahren — doch wohl, im Tiefsten, ein Zeugnis dafür, daß George die Abkehr dieses Größten aus der Frühzeit der 'Blätter' nie völlig hat verwinden können. — Neben den dichterischen und den, im Zusammenhang des Kreises, persönlichen Gesprächsausführungen sind auch die Urteile über die zeitgenössische Kunst aufschlußreich, deren schroffe Ablehnung die ästhetischen Grenzen gerade des späten George erkennen läßt.

Joachim W. Störck

*Duden. Fremdwörterbuch* bearb. von der Dudenredaktion unter Leitung von Paul Grebe. Mannheim: Bibliogr. Institut, 1960, 704 S. (= Der Große Duden 5).

Im Rahmen des großen Werkes, mit dem die Dudenredaktion den Reichtum und die Vielfalt der deutschen Sprache der Gegenwart umfassend erschließt, hat auch eine Behandlung des Fremdworts ihren Platz. Etwa 40 000 Fremdwörter werden hier in alphabetischer Folge geboten (nebst fremdsprachlichen Redewendungen) mit ihren Bedeutungen (und wörtlicher Übersetzung), der Angabe der Herkunft, der Aussprache, der Formenbildung; aber auch dem Verwendungsbereich, was bei den zahllosen fremden Fachwörtern (in Medizin, Technik, Wirtschaft, Film!) besonders wichtig ist. Es wird ferner darauf geachtet und ausdrücklich angegeben, ob ein Fremdwort veraltet oder im Begriff ist, zu veralten. Die Bearbeiter erstreben, einen Beitrag zur Geschichte des Fremdworts zu geben, und sie beklagen, daß dafür weithin die Vorarbeiten fehlen. Sie werden in dem Fremdwörterbuch von Schulz-Basler geboten; die hier zutage tretenden Bedürfnisse lassen den dringenden Wunsch erneut hervortreten, daß auch dieses große Werk bald zu einem Abschluß geführt werde. Für den Gebrauch in weiten Kreisen ist das vorliegende Buch ein ausgezeichnetes Hilfsmittel. F. M.



## Englisch und Amerikanisch

John O. McCormick: *Der moderne amerikanische Roman*. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 94/95/95a). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1960, 146 S.

Robert Fricker: *Der moderne englische Roman*. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 67/68/69). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1958, 181 S.

In *Der moderne amerikanische Roman* Professor McCormick has fallen victim to what he describes as the chief problem of the American writer, namely, to know for whom he writes. The opening chapter *Die Gestaltung einer Sprache* states the author's basic thesis that American literature has gradually acquired a distinctive mode of expression compounded of Naturalism originating in Zola and a blend of native realism and romanticism stemming from Franklin via Thoreau and Emerson to *Huckleberry Finn*. The second chapter *Der Naturalismus in Amerika* is a wide-ranging account which includes a long description of Dreiser's *An American Tragedy* and an account of Jack London whose work is 'eine Absage an die Literatur'. An appraisal of three women writers, Edith Wharton, Ellen Glasgow and Willa Cather is the basis of the chapter *Literatur und Sehnsucht* while the contention of the longest chapter *Technik und Tradition* is that the American writer '... kann nicht zur Feder greifen, ohne wissentlich ein weites Gebiet literarischer, politischer und soziologischer Tatbestände anzuerkennen oder zu verwerfen'. This is supported by reference to works as far apart as William Hill Brown's *The Power of Sympathy* ('Der erste sogenannte amerikanische Roman — 1789') Fenimore Cooper's *The Leather-Stocking Tales*, Thomas Wolfe's *Of Time and the River* and Saul Bellow's *The Adventures of Augie March*. From two chapters devoted to the effects of war Hemingway's *A Farewell to Arms* emerges as the finest war novel in the English language. The assertion that '... die echten Impulse des Naturalismus zwischen den Kriegen durch die Käuflichkeit der Verleger und der Buchklubs verfälscht wurden' is followed by a vigorous denunciation of the most popular second-war novels which includes three irate pages on *The Caine Mutiny* ('bei Keith dämmert uns zum ersten Male, daß Wouk vielleicht mit einer Hand auf der Brieftasche und einem Auge gen Hollywood schreiben könnte'). In the chapter *Die Ergebnisse der Agonie* a 'Lawrencesche Schule' is proclaimed but never very clearly defined unless we accept that a single quotation ('Meine große Religion ist der Glaube daran, daß Fleisch und Blut weiser sind als der Intellekt. Unser Verstand kann sich irren. Aber was das Blut fühlt, glaubt und sagt, ist immer wahr') coupled with the term 'Besessenheit' (obsession) are sufficient to weld together Nathaniel West, Sherwood Anderson, Thomas Wolfe and William Faulkner into a school of literature. In a penultimate chapter *Von der Satire zur Allegorie* the author ranges over a wide field to support his claim that both modes are a higher, more disciplined form of the 'obsession' novel. Henry James, Henry Adams, Mark Twain and Fenimore Cooper are cited in this section at the centre of which is an account of 'Sinclair Lewis' Versagen als Romancier'. The final chapter *Die literarische Landschaft von heute* is curiously cautious for a man as outspoken as Professor McCormick. Of the four authors quoted three — Hemingway, Warren and Faulkner — have had earlier and repeated mentions while the newcomer, Bernard Malamud's *The Assistant*, is still relatively unknown on this side of the Atlantic.

The chief weakness of *Der moderne amerikanische Roman* is that its author has failed to address himself to the needs of any class of reader. Thus the *general reader* who has an occasional preference for a work by John Steinbeck, Thornton Wilder, Pearl Buck, Erskine Caldwell, Henry Miller, any of the Beat Generation or an *émigré* novelist like Vladimir Nabokov will learn that these authors have been deliberately left out 'als Akt der Kritik' though in the fifth chapter he has to wade through four pages devoted to insignificant *English* novels of the first world war 'um Perspektive zu gewinnen' to say nothing of frequent passages devoted to obscure American works. Nor is the *student* better served. He will find no overt recommendation of other critical works on the modern American novel, nor will he discern any operative critical principle either of selection or treatment while the complex approach through which works by the same author are discussed in different chapters detracts from the book's value as a handy work of reference. Many of the author's judgements will strike him as far-fetched or unqualified, for example that Fitzgerald's *The Great Gatsby* and *Tender is the Night* are about the same thing — 'das Geld'; that, together with Hemingway's Robert Cohn, H. L. Menckens is 'pseudo-intellektuell' or that 'James' Einfluß auf die amerikanische Literatur war vor allem thematischer und erst in zweiter Linie stilistischer Art'. The suspicion that critical judgement for Professor McCormick means convenient opinion will be confirmed by a closer reading of *Die Gestaltung einer Sprache*, the long first chapter which is really a prologue to the main subject. Here, to quote but a few instances, *Don Quixote* is the point 'an welchem die historische Erzählung selbst beginnt'; as recent a work as *Middlemarch* becomes 'das Urbild des englischen Romans'; or, with a Nelson-like eye to Moore and Bennett, 'Weder Zolas Theorien noch seine Werke selbst machten in England Schule'; or that *Moby Dick* ('Der charakteristische Roman des 19. Jahrhunderts') 'war fast vorauszusagen'.

The reasons for much of the unevenness of *Der moderne amerikanische Roman* are, first, that the author's prime object has been to propound a private theory about the modern American novel which he has successfully done but at the cost of giving readers a steady view of the subject as a whole. The second reason is that most of the present work has been painstakingly assembled from its original context in the author's earlier *Catastrophe and Imagination* (London, 1957), a fact to which Professor McCormick makes neither reference nor acknowledgement. Thus Chapter VII of the work in German will, in order of reading, be found on pages 239, 238, 240—242, 249—254, 257—266, 254 of the earlier work and similar block translations, tactical re-writings and abbreviations can be found in all chapters with the notable exception of the brief one on *Literatur und Sehnsucht*. The author's juggling to make previous statements measure up to present requirements is not uninteresting. The passage in the earlier work when Faulkner, West and other 'obsessed' novelists 'seem to be chained to their typewriters like the German soldiers of the atrocity story chained to their machine-guns' is suitably re-worded while at another point the only omission in a word for word translation seven pages long is a quotation from Novalis which might have been reasonably expected to interest German readers. The drollest omission, occurring as it does in five pages of otherwise unbroken translation (*Catastrophe and Imagination* p. 115, *Der moderne amerikanische Roman* p. 21) will occasion a wry smile among those who read the amusing caricature of Germany which the professor published in the *Kenyon Review* (Winter 1960, see page 41) on his recent return to America.

Readers weaned on sterner and more consequent critical method will leave Professor McCormick's work with the feeling of having read an extensive, often incisive but frequently biased and superficial account of the modern American novel. Judged by the two thirds taken from the earlier work, the translation by Elisabeth Killy is excellent.

The chosen approach in Robert Fricker's *Der moderne englische Roman* is to concentrate on the life and work of ten authors from Thomas Hardy to Graham Greene. A brief foreword shows the author's principle of selection ('Gerne hätte ich auch für Kipling und George Moore eine Lanze gebrochen') and its aim while the opening paragraph gives the beginning of what by the end of the book becomes an appreciable list of recommended background reading, a list to which might be added David Daiches' invaluable *The Present Age* (Bloomington, 1958).

The pattern of the individual chapters is, broadly speaking, the same throughout the work: a biographical note on the author, occasionally preceded by a general 'placing' statement, relates information pertinent to the writer's development and this is followed by a chronological account of works (including essays, poems, plays etc.) and a detailed analysis of the most important and characteristic of the writer's novels. Thus H. G. Wells is briefly placed in relation to Hardy, Conrad, Stevenson, Gissing, Galsworthy and Butler; Graham Greene's long experience on *The Times* and *The Spectator* are shown to have made his style 'im besten Sinne journalistisch', while the core of the chapter on James Joyce is a critical account of *A Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* and *Finnegans Wake*. In expounding a writer as difficult as Joyce Professor Fricker is at his best. The significance of the Irishman's first novel in the tradition of the 'Künstlerroman', his debt to music, his immense vocabulary (30,000 words in *Ulysses* alone as opposed to 21,000 in the collected works of Shakespeare), his use of the interior monologue and the stream-of-consciousness technique (between which Professor Fricker draws a careful distinction), above all the noble isolation of Joyce's pioneer spirit — all these and other facets of the Irish writer's work clearly emerge from within the narrow compass of a few pages. In a sympathetic but not uncritical analysis of D. H. Lawrence the author follows F. R. Leavis in suggesting that *The Rainbow* and *Women in Love* are his best novels. In a balanced judgement of *Lady Chatterley's Lover* Professor Fricker quotes Lawrence's dictum that the function of the novel is to 'inform and lead into new places the flow of our sympathetic consciousness and lead our sympathy away in recoil from things gone dead.' In his account of Virginia Woolf, *Between the Acts* is cited as containing all the important themes of her work but the importance of the chapter is the author's insistence on the essential femininity of her work (he compares this quality with that of her predecessor, Dorothy Richardson), the unceasingly experimental nature of her work and the delicate awareness which is at the root of all her novels. Professor Fricker recognizes that Virginia Woolf has much in common with E. M. Forster at the level of his preoccupation with 'the inner life'. The core of the chapter on E. M. Forster is an appraisal of his *A Passage to India*. An age in which Science Fiction is as widespread as television and chemical detergents must have difficulty in appreciating the original impact of H. G. Wells. Professor Fricker shows that Wells' strength lay in a combination of equally developed gifts as scientist, social reformer, novelist and essayist and his detailed account of Wells' work from *The Time Machine* to *Mind at the end of its Tether* is an answer to the common charge that Wells' fiction is too often no more than a thinly disguised essay. Is this true? the author asks,



or did Wells understand, like Shaw, 'Belehrung und Unterhaltung so eng miteinander zu verbinden, daß die Integrität der literarischen Form, wenigstens in seinen bedeutendsten Werken, gewahrt bleibt?' Across the years the same charge is repeatedly levied at a man who has much in common with H. G. Wells, Aldous Huxley. The author's pin-pointing of one of Huxley's favourite themes ('der Mensch tut das, was er nicht tun will, und unterläßt, was er tun möchte oder sollte; Wollen und Können entsprechen sich nicht; zwischen Ideal und Wirklichkeit gähnt eine tiefe Kluft') and his description of the writer's development from the humour of *Crome Yellow* via the pessimism of *Brave New World* to the mysticism of *Time must have a Stop* are well drawn, but this is the least arresting chapter of *Der moderne englische Roman*, partly because the pattern of treatment is by then so familiar, partly because Professor Fricker is more at home in 'purer' literature as the two chapters on Hardy and Conrad show. The only weakness of these chapters is that the author's concern with the drama introduces alien terms and comparisons into the criticism of fiction. This tendency is no longer evident in the final chapter, a penetrating account of Graham Greene to which one may add as a footnote the thesis, put forth since the appearance of Professor Fricker's work, that Greene has sailed dangerously close to the wind of heresy in Manichaeism. (William Lynch: *Christ and Apollo*. London, 1960).

Both books under review contain accounts of Henry James. Readers might compare, under the following headings, these radically different statements on the same writer addressed, as they are, to one and the same audience: What facts do we learn about James? What exactly was his contribution, if any, to the novel as a literary form? What did he write, and when? Which are his important works, and why? Where does he stand in our modern literary tradition?

It is a pity that Messrs Vandenhoeck & Ruprecht have, in the same series, given us such a well documented guide to the better known literature and such a wanting account of its lesser known neighbour. One could wish it had been the other way round.

Ronald Hindmarsh

Mary Cooper Robb: *William Faulkner: An Estimate of his Contribution to the American Novel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1957. 70 S. (Critical Essays in English and American Literature No. 1.)

Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre war es eine Konvention der Faulkner-Kritiker, ihre Veröffentlichungen mit einem Hinweis auf die allzulange Vernachlässigung Faulkners zu beginnen. Während solche Äußerungen zu jener Zeit berechtigt waren, läßt die Behauptung im Vorwort der vorliegenden Studie, die bisherige Kritik habe sich im wesentlichen mit jeweils nur einem oder zwei Einzelwerken Faulkners beschäftigt und die Kritiker wüßten nichts Rechtes mit F. anzufangen, gleich die Vermutung aufkommen, die Verfasserin habe die inzwischen sehr ansehnliche F.-Literatur außer acht gelassen. Ein Blick auf das Literaturverzeichnis läßt diese Vermutung zur Gewißheit werden. Dort sind wohl ältere Werke über den amerikanischen Roman des 20. Jh. aufgeführt, aber es fehlen sämtliche F.-Monographien, also etwa Howe (1952), O'Connor (1954) und Miner (1952), und von den zahlreichen Aufsätzen erscheint nur eine Handvoll. Die Zweifel an der Sauberkeit der Arbeit, mit der man die Lektüre beginnt, verdichten sich, sobald man die Methode der Verfasserin erkennt: Als Ausgangspunkt der Untersuchung dienen F.s Stockholmer Rede und seine Ansprache in Oxford, Miss., im Jahre 1951 auf der einen Seite und verschiedene romantheoretische Darstellungen (Lubbock, Trilling u. a.)

auf der anderen Seite; die dort gewonnenen Einsichten werden an Hand des F.schen Werkes demonstriert. Abgesehen von der Unhaltbarkeit der Untersuchungsmethode ergibt sich auch eine ermüdende Wiederholung von Zitaten aus F.s berühmt gewordenen Reden. Die weder mit einem Inhaltsverzeichnis noch einem Index versehene Studie gliedert sich in Abschnitte, die mit Überschriften wie 'Faulkner's Methods', 'Faulkner's View of Life' usw. versehen sind, ohne daß der Inhalt der Abschnitte immer der Überschrift entspricht (vgl. etwa 'Character Presentation', S. 7—9, oder 'Religion', S. 34—38). Neue Erkenntnisse werden nirgendwo gewonnen. Der Grund für die Wahl des Untertitels blieb dem Rezensenten unerfindlich. Für die F.-Forschung ist dieser Beitrag irrelevant, und als Einführung für die allgemeine Leserschaft erfüllt die kleine Broschüre von W. van O'Connor (*William Faulkner*. University of Minnesota Press, 1959) ihren Zweck unvergleichlich besser.

H. Bungert

Rayner Heppenstall: *Four Absenteers*. London: Barrie and Rockliff, 1960. 206 S.

Dieses Buch ließe sich als Biographie oder als Autobiographie klassifizieren. Es enthält die persönlichen Erinnerungen des 1911 geborenen Verfassers (Dichters, Romanciers und Kritikers) an Eric Gill, Eric Blair ('George Orwell'), Dylan Thomas und J. Middleton Murry, im wesentlichen aus den Dreißigerjahren, mit einigen weiteren Begegnungen aus der Kriegs- und Nachkriegszeit. Es ist der Kreis um Murrys Zeitschrift *Adelphi*, der uns am deutlichsten wird; außer Murry selbst Sir Richard Rees, dem das Buch gewidmet ist, Max Plowman, u. a. Der Vf. hatte zeittypischerweise einen kurzen Flirt mit dem Kommunismus, einen längeren mit dem Katholizismus (in diesem Zusammenhang lernen wir Eric Gill kennen) und mit dem Pazifismus. M. Arnold hätte anläßlich dieser offenerherzigen Memoiren Gelegenheit zu einem neuen 'What a set!'; der Vf. gibt gern zu, daß nicht alles erbaulich ist. Dylan Thomas erscheint meist nur für kurze Stunden und redet viel (bei solcher Gelegenheit: 'Somebody's boring me, I think it's me', S. 139). Der Vf. erörtert, ob sein Tod durch Alkohol als Selbstmord aufzufassen ist (S. 183 f.). Heppenstall war Murrys Sekretär und hatte schon früh ein Buch über ihn geschrieben; Murrys Sommerschule und sein Schicksal als Ehemann stehen hier im Vordergrund. Die interessantesten Erinnerungen aber sind zweifellos die an Orwell, mit dem der Vf. zusammenlebte (bis ihn Orwell hinauswarf). Es war die Zeit, als Orwell an *Keep the Aspidistra Flying* schrieb, seinem dritten Roman. Aber auch noch der Orwell nach Spanien, bei der BBC und zur Zeit seines Ruhmes tritt uns plastisch entgegen. Erinnerungen an Orwell hat es in den zehn Jahren seit seinem Tod reichlich gegeben; sie waren oft maliziös, von Leuten, die ihn durch Hinweise auf sein Allzumenschliches zu widerlegen gedachten. Orwell war allenfalls liebenswert, sicher nicht liebenswürdig; daran lassen auch diese Memoiren keinen Zweifel. Der Vf. gibt zu, daß er Blair damals für 'a nice old thing, a kindly eccentric' (S. 59) hielt, 'a curious mind . . ., arid, colourless, devoid of poetry, derisive, yet darkly obsessed' (S. 63), aber es ist glaubwürdig, daß ihm Orwell nur 'a man I knew' war: 'I was no party to a cult or to a dissident faction' (S. 190). — Diese Erinnerungen sind ebenso amüsant wie instruktiv, ein literarhistorisches Quellenwerk.

H. J. Lang

## Romanisch

Karl Jaberg und Jakob Jud: *Index zum Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. Ein propädeutisches etymologisches Wörterbuch der italienischen Mundarten. Bern: Stämpfli & Cie., 1960. Lexikonformat. 774 S.

Es lag teils in den schwierigen Zeitumständen, teils in der riesigen Stoffmenge, die aus einem ungeheuer disparaten Sprachgebiet zusammengetragen wurde, daß erst 20 Jahre nach dem Druckabschluß des italienischen Sprachatlas (AIS) das von Anfang an vorgesehene alphabetische Gesamtregister erscheinen konnte.

Nachdem schon 1952 der plötzliche Tod von Jakob Jud die laufenden Vorbereitungsarbeiten empfindlich beeinträchtigt hatte, lag seitdem die ganze Last auf den Schultern von Karl Jaberg, der mit seinen treuen Mitarbeitern (Heinimann, Huber, Joh. Hubschmid, Iso Baumer) bis zu seinem Hinscheiden das Manuskript zum italienischen Index fast zum Abschluß bringen konnte. Die endgültige Herstellung des Manuskriptes und seine Drucküberwachung erfolgte schließlich durch ein Kuratorium unter der Leitung des Hauptatlasexplorators Paul Scheuermeier, dem wir auch die beiden stattlichen, das ländliche Leben der italienischen Provinzen illustrierenden Supplementbände 'Bauernwerk in Italien, der italienischen und rätoromanischen Schweiz' (siehe Archiv, Band 194, S. 255) verdanken.

Entsprechend dem doppelten Charakter des Sprachatlas, der nicht nur ganz Italien, sondern auch die italienische und ladinische Schweiz umfaßt, gliedert sich der Indexband in einen italienischen und in einen rätoromanischen Teil (S. 1—623, bzw. 625—691). Letzterer wurde erstellt von Konrad Huber und Iso Baumer. Eine ausführliche (größtenteils noch von Jaberg verfaßte) Einleitung orientiert über die Anlage des Werkes, den Aufbau der Artikel, Wahl des Stichwortes, die geographische Situierung usw.

Um das Rohmaterial der Karten einem weiteren Interessentenkreis zugänglich zu machen, wurde die streng wissenschaftliche phonetische Transkription einer konventionelleren Orthographie angenähert, wie auch die sehr variierenden Dialektformen, soweit es möglich und vertretbar war, meist in typisierte Einheitsformen standardisiert wurden. Dies ist einer der wesentlichsten Unterschiede, die den vorliegenden Indexband von der 'Table' des *Atlas linguistique de la France* (1912) unterscheiden. So war es möglich, die etwa eine Million umfassenden Sprachformen, die auf den Originalkarten figurieren, auf etwa 50 000 Stichwörter zu reduzieren.

Zum verwirrenden Reichtum des Sprachatlas besitzen wir nun ein nicht nur außerordentlich reiches, wissenschaftlich vorzüglich aufgebautes, sondern zugleich auch praktisch angelegtes Nachschlagewerk, ein unentbehrliches Arbeitsinstrument für jeden Philologen, der sich mit Problemen italienischer Wortgeschichte beschäftigt: un vero tesoro dell'Italia dialettale, in gewisser Hinsicht un lessico dei lessici regionali. — Die alphabetische Anordnung des im AIS vertretenen Sprachmaterials erlaubt dem Benutzer, sich mit einer 'occhiata' zu orientieren, wo in den 8 Atlasbänden ein Wort belegt ist, in welcher Gegend und in welcher Bedeutung es vorkommt.

In der Tat ist der 'Index' nicht nur ein bequemes Hilfsmittel für den eigentlichen Sprachgeographen, sondern erst jetzt erkennt man, wie sehr das Atlasmaterial auch über die semasiologische Entwicklung, über die phraseologische und grammatische Verwendung eines Wortes, über morphologische und syntaktische Fragen Aufschlüsse geben kann. Ungeheuer vielfältig zeigt sich die semantische Funktion z. B. in den Verben *buttare*,



*cacciare, menare, pigliare, tirare, volere*. Das aus dem Keltischen stammende *brocco* erscheint auf den Karten 'ramo', 'ritorta', 'verga', 'prugnolo', 'biancospino', 'forchetta', 'piolo', 'gambo', 'tralcio', 'siepe' usw. Das norditalienische *brenta* ist vertreten auf den Karten 'madia', 'trogolo', 'bigoncia', 'tino', 'secchio', 'fontana'. Wer sich in Zukunft mit der Herkunft des Wortes *pacca* (in der Schriftsprache nur 'Schlag mit der Hand') beschäftigt, wird die Karten 'schiaffo', 'natica', 'ciocco', 'scheggia' und 'spicchio' zu konsultieren haben. Wer dem Ursprung des mysteriösen *crino* nachgehen will, hat zu beachten, daß das Wort auf verschiedenen Karten mit den Bedeutungen 'gabbia da polli', 'gerbo per letame', 'cesta da foraggio', 'vaglio', 'cestone', 'mastello' vertreten ist. Wer die Herkunft des süditalienischen *uffo* (*luffo*) klären will, findet das Wort in differenzierter Bedeutung auf den Atlaskarten 'anca', 'natica', 'reni' und 'spalla'. Wer im Zusammenhang mit franz. *lourd* den Bedeutungen von ital. *lordo* nachgehen will, wird auf die Karten 'sporco', 'torbido', 'sordo', 'stordito', 'ubriacone' hingewiesen. Bausteine zum semantischen Wert des Wortes *pula* findet man auf neun verschiedenen Karten. Das nordital. *crös* (= franz. *creux*) ist auf nicht weniger als zehn Karten vertreten. Die z. T. folkloristisch bedingten sekundären Bedeutungen von *vecchia* (*vetula* 'Hexe') ersieht man aus den Karten 'nonna', 'suocera', 'scarafaggio', 'ragno', 'favilla', 'trottola' und 'rosolia'. Zur semantischen Entwicklung von *bello* können die Karten 'buono' (vgl. *καλός* 'schön' > 'gut'), 'bene', 'molto', 'la mano destra' (in den Dolomiten *la bela man*) Beiträge liefern. Über nicht weniger als 18 Karten sind Bedeutungen und Dialektformen zerstreut, die für eine Geschichte des Wortes *morra* ('Berg', 'Felsen', 'Herde', 'Ähre' usw.) heranzuziehen sind!

In einem Anhang des Bandes sind Druckfehler und andere Irrtümer berichtigt (S. 695—705). Schließlich folgt eine Liste der Aufnahmeorte (S. 706 ff.) und ein Verzeichnis der Kartentitel mit ihren marginalen Ergänzungen in der in den einzelnen Bänden bestehenden Anordnung, während ein alphabetisches Verzeichnis der Kartentitel in den Hauptindex eingearbeitet ist.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß ein besonderer volkskundlicher Index zum AIS durch Iso Baumer im Schweizer Archiv für Volkskunde, Bd. 54, 1958, S. 101—110 (auch als Separatum erhältlich) veröffentlicht worden ist. Nicht vertreten ist im vorliegenden 'Index' das griechische Material der im Atlas berücksichtigten griechischen Mundarten (Südkalabrien, Salento), da es bereits gesondert vom Rezensenten in seinem 'Etymologischen Wörterbuch der unteritalienischen Gräzität' (Halle 1930) zusammengefaßt wurde. — Ebenfalls ist im 'Index' nicht enthalten das aus der Albanerkolonie *Acquaformosa* (Prov. Cosenza) resultierende albanesische Sprachmaterial, für das J. Hubschmid ein bisher nicht veröffentlichtes Verzeichnis hergestellt hat. Gerhard Rohlf's

Klaus Hunnius: *Der Ausdruck der Konditionalität im modernen Französisch* (Romanistische Versuche und Vorarbeiten. 6). Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1960. 156 S.

Dissertationen, die unmittelbar der Praxis dienen, sind selten. Die vorliegende Arbeit kommt einem Bedürfnis entgegen. Wie der Titel schon andeutet, beschränkt sie sich nicht auf Konditional-'Sätze' bzw. -'Gefüge', sondern zieht alle Möglichkeiten konditionaler Ausdrucksweise in den Kreis ihrer Betrachtung. Ein wenig klingt der Titel noch nach 'normativer' Grammatik: es hat danach den Anschein, als ob zunächst eine Kategorie der Konditionalität 'vorhanden' sei, die sich dann in bestimmten syntaktischen Figuren ihren sprachlichen Ausdruck suche. Wird dieser dann in feste Regeln gepreßt, dann ist eben die 'Norm' da. Doch dieser Gefahr entgeht der Verfasser: was er an einem reichen und überzeugenden Material (Stel-

len aus: Barbusse, Bernanos, Bourdet, Giono, Giraudoux, Malraux, Mauriac, Montherlant, Perse, Picon, Prévert, Romain, Salacrou, Sartre, Simonin; aus Tageszeitungen und Gesetzestexten) aufzeigt, ist eben nicht der Ausdruck der Konditionalität, sondern sind vielmehr die konditionalen — und die damit verwandten — Ausdrucksweisen. Wenn er auch die drei 'klassischen' logischen Aspekte der Konditionalität — Realis, Irrealis, Potentialis — als Arbeitsschemata verwendet, in Wirklichkeit geht er doch von der lebendigen Sprache und deren Vielgestaltigkeit aus.

So zieht sich ein doppeltes Gliederungsschema durch die Arbeit: äußerlich folgt sie den 'Mitteln', wodurch Konditionalität ausgedrückt wird, also den Konjunktionen, Modi, Tempora, Aktionsarten, Verkürzungen etc., sie bringt 'erstarrte Formeln', die dem Ausdruck der Konditionalität dienen. Sie geht sogar über die nur konditionale Bedeutung der Konjunktionen hinaus und widmet *si* einen Exkurs von 10 Seiten. — Als Faden zieht sich aber durch die ganze Arbeit die Frage, was denn eigentlich 'Konditionalität' sei. Schon zu Beginn wird das traditionelle Schema Realis—Irrealis—Potentialis gesprengt. Es zeigt sich an dem vorgelegten Material, daß allein der Realbezug zwischen den beiden 'Bedingungs'gliedern in vielfacher Weise abgestuft sein kann, daß ferner die Übergänge von der festen Real-Beziehung über die Potential- bis zur Irreal-Beziehung durchaus fließend sind, daß nirgendwo eine feste Abgrenzung möglich ist, daß aber die Sprache für alle Stufen und selbst für das Gleiten von einer Stufe zur anderen ihre Formeln bereithält. Ferner zeigt sich, daß enge Bezüge etwa zwischen Konditionalität und Konzessionalität bestehen, so daß es oft schwierig ist, einen Satz eindeutig dieser oder jener Kategorie zuzuordnen. Ja, es erhebt sich nach dem von Hunnius vorgelegten Material die Frage, ob unsere traditionellen Schemata der 'Nebensätze' überhaupt in der Lage sind, den Reichtum der Sprache zu erfassen, und ob es nicht weit mehr Kategorien gibt, als in der Grammatik stehen. Ein Satz wie 'Il y a des choses que les gens qui nous servent, fussent-ils des spécialistes, ne savent pas faire' (Montherlant *Les Célibataires*, bei Hunnius S. 85) ist eben keiner der beiden logischen Kategorien zuzuordnen. Hier zeigen sich denn auch die Grenzen der Darstellung bei Hunnius (die jedoch Grenzen unserer grammatischen Betrachtungsweise überhaupt sind): mit der Erklärung, es handle sich bei solchen Formen (und Formeln) um ein bedingend-konzessives Verhältnis, ist eben nur das eine gewonnen, daß hier Übergänge vorliegen. In Wirklichkeit scheint hier ein so verwickeltes Aussage-Verhältnis vorzuliegen, daß weder die eine noch die andere Kategorie zu dessen Charakterisierung ausreicht. Analysiert man nämlich den Satz, so ergibt sich, daß der Hauptsatz eine apodiktische Behauptung enthält: im allgemeinen wissen die Bediensteten ihre Arbeit zu tun, aber es gibt 'Dinge', also Ausnahmen von dieser Regel; auf diese Ausnahmen nun ist die Behauptung eingeschränkt. Wer zu diesen Ausnahmen gehört, ist nicht gesagt, aber die Behauptung gilt für diese uneingeschränkt, was dann durch das *fussent-ils des spécialistes* noch weiter verstärkt und bekräftigt wird. Zu einer 'Bedingung' gelangt man hier nur mit Hilfe der Formulierung: 'selbst unter der Bedingung, daß sie Spezialisten wären'. Eine solche Bedingung wäre rein hypothetisch, viel 'hypothetischer' jedenfalls als das Bedingungsverhältnis etwa in dem 'Irrealis': 'wenn das Wetter schön wäre, würde ich spazieren gehen', denn hier liegt nahe Verwandtschaft zum Potentialis und damit zur Realität vor. In dem Satze Montherlants dient also das rein hypothetische Verhältnis, bei dem jede positive Möglichkeit ausgeschlossen ist, dazu, die Behauptung des Hauptsatzes — die doch recht vage ist, da sie sich auf 'Ausnahmen' bezieht, die wir gar nicht kennen — als eine apodiktische *hinzustellen*. Wer so spricht, will sich den Anschein geben, daß er fest von einer Sache überzeugt ist, deren er in Wirklichkeit unsicher ist. Ist

also das Fortlassen eines 'mot-outil' in dem angeblichen Bedingungssatz nicht gerade ein Zeichen dafür, daß der Sprechende gar keine Bedingung setzen will? — Zu einem ähnlichen Ergebnis würde man kommen, wenn man den Satz auf seine 'Konzessivität' untersuchen würde. — Daß Hunnius sich hier nicht anders helfen kann, als von einer 'phraseologischen Wendung' zu sprechen, ist so lange hinzunehmen, als noch keine phänomenologische Durchmusterung der 'klassischen' Abhängigkeitsverhältnisse in der Sprache vorliegt und solange noch nicht zu den alten entscheidend neue Kategorien entdeckt sind. Wir wollen ja gerade wissen, wie es zu der 'phraseologischen Wendung' kommt.

Trotz dieser Einschränkung — die wohl für die meisten sprachwissenschaftlichen Arbeiten dieser Art gilt — bleibt bestehen, daß die vorliegende Arbeit ein Schritt zur deskriptiven Grammatik hin, ja darüber hinaus der Versuch zu einer phänomenologischen Grammatik ist. Sie entgeht glücklicherweise auch der Gefahr, aus der Deskription neue Normen ableiten zu wollen. Die meisten Beispiele, auf die sich die Erörterung stützt, sind eben 'unnachahmlich' in dem Sinne, daß sie sich kaum als 'Muster', erst recht nicht als Klischees verwenden lassen; sie regen vielmehr zum Nachdenken über den jeweiligen Ausdruckswillen an und tragen so zur Festigung des Stilgefühls bei. In diesem Sinne darf die Arbeit als gewinnbringend für jeden bezeichnet werden, der theoretisch oder praktisch mit der französischen Sprache Umgang hat.

Norbert Weinrich

*Bildwörterbuch — Deutsch und Rumänisch.* Leipzig: Verlag Enzyklopädie, 1960, 513 S. (Bearbeiter der rumänischen Fassung: Erwin Silzer.)

Man ist in letzter Zeit häufiger dem Namen Erwin Silzer in Verbindung mit guten Veröffentlichungen aus dem Gebiet des Rumänischen begegnet. Das ist auch hier der Fall. Die Aufgabe war nicht leicht. Fast 10 000 *termini* sollten aus dem Deutschen ins Rumänische übersetzt werden; viele davon mußten eigens erfunden werden, um alles, was die Verleger für wissenschaftlich wert hielten, zu übertragen.

Hierin liegen das Verdienst dieses Werkes wie auch seine Mängel: es ist eine Übersetzung nach einem zu starren Schema; einige zusätzliche Tabellen hätten genügt, um dem deutschen Leser rumänische Besonderheiten zu vermitteln (Volkskunde, Flora, Fauna, geographische Gegebenheiten etc.). Daß man bei dem Umfang des Buches vieles auslassen mußte, ist verständlich. Doch ist man erfreut zu erfahren, daß die *Serradelle* eine Nutzpflanze ist, vermißt dagegen die *Sonnenblume*, *ardei*, *bame*, *gogoşari*, *leuştean*, *busuioc*, *măceş* und *vinete*. Die Fische kommen ebenfalls zu kurz. Die betreffende Tafel enthält nicht einmal die alltäglichsten Spezies, die man auf jeder Speisekarte in Bukarest findet.

Im einzelnen wäre zu bemerken: 4, 58: *der hintere Radfahrer* würde ich schlicht mit *biciclistul ultim* übersetzen; *cel mai din urmă* ist nicht genauer, hört sich aber schlecht an. Bei 4, 16 wäre es wohl besser a *de-a dura* statt a *rostogoli* (*hinabrollen*, -*wälzen*) zu gebrauchen. Tafel 8 läßt eine Reihe von Massen vermissen, wie *oca*, *stînjen*, *prăjină* etc. Ein Druckfehler liegt bei 43, 33 (*bara maşinii*) vor; 43, 7 ist offensichtlich ein Irrtum: da hängen Behälter für Putz- und Waschmittel und nicht *alimente*. Mit *vizetă* würde ich 45, 11 übersetzen; in 17, 4 ist ein *cucuruz de brad* dargestellt, in 47, 2 *grămadă de gunoi* gemeint. *Fîntînă* in 47, 14 ist mir unverständlich; warum nicht lieber *cîşmea*?

Vorzuziehen wäre auch *foaie* in 48, 36, *indispensabili* in 50, 22 und *nasture automat* in 51, 48. Als Kind sagte ich *şorţulet de piept* (52, 10), *catilige* (53, 33) und *tartină* (54, 53 und 54). Der Zusatz *de gunoi* bei *făraş* (55, 32) scheint mir überflüssig; für 55, 42 kann man auch *palmă* sagen. Eine Hausfrau würde eine bessere Übersetzung für *Springform* (55, 15) und vor allem



für Waschbrett (56, 29) geben können. Ist die Bezeichnung *Spagat* = *sfoară* auch für 66, 31 gültig?

Seit Minulescu sagt man eher *proră* als *provă* (76, 42). Bei 82, III fragt man sich, ob nicht auch *ceasul* ein *instrument de ciupit* sein könnte; für 84, 34 sagt man doch *talgere*, wie auch *nivelă* bzw. *cumpănă de apă* für 128, 7. Was auf 132, 29 nach *scripete* aussieht, kann höchstens dialektal *palanc*, doch wohl kaum *palan* heißen; 134, V wird auch *gealău* genannt. Schließlich sind *Kurzwellen* (61, 29) nichts anderes als *unde scurte*.

Alles in allem: ein sehr nützliches Buch. Man kann dem Verlag und dem Übersetzer nur danken für ihre Leistung, die gerade in Leipzig aus der reichen Tradition der deutsch-rumänischen Kulturbeziehungen schöpft.

Paul Miron

Jacques de Brézé: *La Chasse, Les Dits du bon chien Souillard et les Louanges de Madame de France*. Editions critiques, publiées par Gunnar Tilander (Cynegetica). VI. Lund: Carl Bloms Boktryckeri A.-B., 1959. 80. 100 S.

Diese Veröffentlichung bildet den VI. Band der Reihe, die Gunnar Tilander der Literatur und der Sprache aus dem Bereiche der Jagd gewidmet hat (vgl. z. B. ASNS 196. Bd. (1959), S. 225—227). Die drei Gedichte, die hier vereinigt sind und die Jacques de Brézé (ca. 1440—1490), Grand Sénéchal de Normandie, verfaßt hat, sind verbunden mit dem französischen Königshause, und zwar mit Ludwig XI. und dessen Tochter Anne de France (de Beaulieu, de Bourbon, 1461—1522), die während der Minderjährigkeit Karls VIII., ihres Bruders, von 1483—1491 die Regentschaft führte. Die große Verehrung, die Jacques de Brézé dieser Dame entgegenbringt, kommt in der *Chasse*, der Erzählung von einer Hirschjagd, an der Anne de France teilgenommen hat (55 Strophen zu 10 Achtsilbern), und in den *Louanges* (9 Strophen zu 11 Zehnsilbern und ein Geleit zu 7 Zehnsilbern) zum Ausdruck, während in den *Dits du bon chien Souillard* (50 Zwölfsilber) die besonderen Eigenschaften eines Hundes gerühmt werden, der aus der Hand Ludwigs XI. schließlich in den Besitz und in den Dienst des Grand Sénéchal gelangt. Demnach Dichtung aus und für Gelegenheiten, in glatten Versen verfaßt und in den angewandten Mitteln der Zeit der Abfassung verhaftet. Die von Gunnar Tilander besorgte Ausgabe ist mustergültig und bezeugt einmal mehr die sichere Handhabung der textkritischen Methoden, über die der Herausgeber verfügt. Ein Glossar, in dem nur jagdsprachliche und aus anderen Gründen bemerkenswerte Wörter behandelt werden (S. 67—95), und ein Verzeichnis der Eigennamen (S. 95—97) schließen diese Ausgabe ab. Der Sprachwissenschaft bringt diese Veröffentlichung Erweiterung und Festigung von bereits Bekanntem, wobei der Ausdruck 'bereits' den großen Anteil dessen mit umschließt, was die bisherigen Untersuchungen des Verfassers zur Kenntnis der Sprache der Jagd beigetragen haben.

Rudolf Hallig

Francesco De Sanctis: *Lezioni e saggi su Dante* (Opere di Francesco De Sanctis a cura di Carlo Muscetta. V). Torino: Einaudi, 1955. XLVI, 769 S. Preis brosch. Lit. 2400,—.

Das erste vollständige Corpus der Schriften von De Sanctis über Dante in kritischer Ausgabe. Die in Turin gehaltenen Vorlesungen, bisher nur teilweise veröffentlicht, erscheinen hier vollständig nach dem handschriftlichen Original, die noch unveröffentlichten Züricher Vorlesungen nach den Kollegnotizen des Teodoro Frizzoni. Dazu kommen weitere unveröffentlichte Vorlesungsscripta sowie einige bisher nur auszugsweise bekannte Aufsätze; ferner sind die hierher gehörigen Aufsätze aus den *Saggi Critici* und den *Nuovi Saggi Critici* aufgenommen. Der Herausgeber des Bandes,

Sergio Romagnoli, gibt in der Einleitung eine Geschichte der Entstehung der einzelnen Studien und stellt die Entwicklung von De Sanctis' kritischem Denken dar. Zwei sehr umfängliche und sorgfältig gearbeitete Indices, ein Sachindex und ein Index der Namen stellen eine Querverbindung zwischen den sich sachlich überschneidenden Texten her und sind zugleich ein wertvoller Überblick über die von De Sanctis angeschnittenen Probleme. Der Band sollte in keiner Dante-Bibliothek fehlen. W. Theodor Elwert

Cardinal Grente: *Vie et Passion de Jeanne d'Arc*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1955. 8°. 153 S.

Fast mutet es uns an wie eine rituelle Handlung, wie ein ständig sich wiederholendes nationales Sühneopfer, wenn alljährlich zum Gedenktag der Heiligen ein neues Werk über Jeanne d'Arc erscheint. Leben, Taten und Passion der Pucelle d'Orléans werden dargestellt meist in erzählender Form, welche die Mitte hält zwischen historischem Bericht und preisender Verherrlichung. Es sind Werke, die sich nicht an wissenschaftlich geschulte und kritisch eingestellte Leser wenden sondern an die Masse des Volkes, vor allem die Gläubigen, die in der Vita der Heiligen Erbauung und Trost suchen.

Dieses Ziel verfolgt in erster Linie die vorliegende Abhandlung, die einen Kardinal und Erzbischof zum Verfasser hat. Dementsprechend wird eine übernatürliche Intervention im Wirken der Pucelle als Gegebenheit angesehen — Vf. zitiert (S. 122) eine Äußerung Bergsons: 'On ne peut l'expliquer humainement' —, jedoch treten die religiösen Belange an keiner Stelle aufdringlich in den Vordergrund. Es ist ein in ansprechender Form vorgetragener historischer Bericht, wobei der Vf. gemäß der volkstümlichen Zielsetzung seiner Schrift darauf verzichtet, sich mit dem Quellenmaterial kritisch auseinanderzusetzen. Auch grundsätzliche Fragen der Jeanne d'Arc-Forschung, wie sie in den letzten Jahrzehnten auftauchten, sind nicht berücksichtigt. So ist die bäuerliche Herkunft der Jeanne d'Arc für den Vf. eine feststehende Tatsache, während die zuerst von P. Caze 1805 und 1819 vertretene, dann von Paul Jacoby (*Le Secret de Jeanne d'Arc, Pucelle d'Orléans*, Paris 1932) gestützte und neuerdings von Edouard Schneider (*Jeanne d'Arc et ses lys — La légende et l'histoire*, Paris 1952) wieder aufgegriffene these du 'Sang de France', wonach Johanna die natürliche Tochter der Isabeau von Bayern und des Herzogs Louis von Orléans gewesen sei, gar nicht erwähnt wird, obgleich diese These in der französischen (und auch deutschen) Presse viel Staub aufgewirbelt hat.

Im wesentlichen folgt der Vf. der Darstellung, wie sie unter den neueren Autoren Lucien Fabre in seinem umfangreichen Werk (*Jeanne d'Arc*, Paris 1948) gegeben hat. Auch Fabre verzichtet darauf, sich mit irgendwelchen, nicht der katholischen Tradition entsprechenden Deutungen des Pucelle-Phänomens auseinanderzusetzen. Von Fabre übernahm der Vf. auch das Eingehen auf die Gestalt des Gerichtsschreibers Mauchon, der in dem Rehabilitationsprozeß zugeben mußte, daß im ersten Prozeß das von ihm verfaßte Protokoll nachträglich in einem für die Angeklagte ungünstigen Sinne gefälscht wurde.

In dem Kapitel 'La Survie et la Gloire' behandelt Vf. — allerdings sehr summarisch — das Fortleben der Pucelle-Gestalt in der Literatur. Von nicht-französischen Autoren führt er auffallenderweise nur Shakespeare mit seinem Heinrich VI. an und zitiert Worte der Pucelle (I. T. 5. Aufzug, 4. Sz.), die, aus dem Zusammenhang gerissen, den Eindruck erwecken als ob auch Shakespeare in der Jeanne d'Arc eine Reine und Heilige gesehen hätte. Dabei ist gerade das Gegenteil der Fall: noch in der gleichen Szene entpuppt sie sich als Dirne, die sich, um dem Scheiterhaufen zu entgehen, als schwanger ausgibt, aber den Vater des Kindes nicht nennen kann. Und

in der vorausgehenden 3. Szene des gleichen Aktes hält sie Zwiesprache mit den 'fiends', denen sie ihre bisherigen Erfolge verdankt und die sie nun im Stich lassen. Zwar hat unter Bezugnahme auf die vorerwähnte Verteidigungsrede der Pucelle vor ihren Richtern schon der Historiker Gabriel Hanotaux geglaubt, in der Shakespeareschen Joan of Arc eine Verherrlichung der Pucelle zu sehen, doch ist diese Auffassung durch deutsche und englische Literaturhistoriker entsprechend widerlegt worden. Jedenfalls kann Shakespeare keineswegs als ein Protagonist des Jeanne d'Arc-Kultes angesehen werden.

Von dieser Fehldeutung abgesehen, reiht sich das kleine Werk von Kardinal Grete würdig in die Tradition ein, welche die Jeanne d'Arc als Heldin und Heilige im geistigen Leben des französischen Volkes lebendig erhält. Die Wiedergabe von vier Miniaturen aus dem 15. Jahrhundert trägt zum Schmuck des vorzüglich ausgestatteten Buches bei.

Eduard von Jan

*Lettres inédites de Le Clerc à Locke*, edited, with an introduction and notes, by Gabriel Bonno (University of California Publications in Modern Philology. 52). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959. 135 p.

Die Arbeiten von Gabriel Bonno, der als Schüler Lansons und Mornets nach Berkeley (Calif.) berufen wurde, besitzen für die Erforschung der französischen Frühaufklärung und ihrer geistesgeschichtlichen Orientierung die allergrößte Bedeutung. Daß die Aufklärung in Frankreich im Zeichen des Sensualismus und nicht des Rationalismus ans Licht drang, daß Locke und nicht Descartes ihr Geburtsgebieter war: diese fundamentale Tatsache blieb der Philosophiegeschichte nicht unbekannt — sie wurde aber besonders in Deutschland durch den Automatismus der herrschenden aufklärungsfeindlichen Vorurteile beständig verleugnet. Die Assoziation der Aufklärung mit einem 'geschichtsfremden Rationalismus' blieb bei uns unauflöslich.

In Wahrheit wurde die sensualistische Erkenntnislehre Lockes in Frankreich als eine befreiende Tat empfunden. Die Forschung hat auch des öfteren darauf hingewiesen, daß schon 1688, zwölf Jahre vor dem Erscheinen der französischen Übersetzung, in Leclercs Amsterdamer Zeitschrift 'Bibliothèque Universelle et Historique' die Grundlagen der Lockeschen Erkenntnislehre den französischen Interessenten zugänglich gemacht worden waren. Gabriel Bonno begann nun damit, die biographischen Voraussetzungen der Lockeschen Erkenntnistheorie zu untersuchen. Die Ergebnisse seiner langjährigen Forschung legte er vor in dem 1955 erschienenen Buch *Les relations intellectuelles de Locke avec la France* (Berkeley). Wie schon der Titel erraten läßt, ist die Berührung mit der französischen Geisteswelt für die Entstehung des Lockeschen Empirismus entscheidend gewesen. Über fünf Jahre verbrachte Locke in Frankreich, wo das geistige Leben noch im Bann der großen metaphysischen Debatte zwischen Gassendisten und Cartesianern stand. Außer Gassendi war es vor allem die Gruppe der sog. 'libertins', die sich im Aufbruch zu einer mehr oder weniger materialistischen Weltanschauung befanden. Lockes französischer Aufenthalt war die Zeit der Inkubation der im *Essay of the Understanding* vorgetragenen sensualistischen Lehre. Mit dem Nachweis ihrer französischen Quellen zeigte Bonno, daß die Lockesche Philosophie den Franzosen gleichsam nur das zurückgab, was Locke an Anregungen in Frankreich empfangen hatte.

Bonno hatte schon 1950 das besonders enge Verhältnis zwischen Locke und dem Abbé Dubos dargestellt (*Une amitié franco-anglaise au XVII<sup>e</sup> s.* in RLC XXIV, 1950). Dubos war in seiner Jugend zum Führer Lockes durch die französische Geisteswelt ausersehen. Zwei Jahrzehnte später gelang



es ihm, den Durchbruch des Lockeschen Sensualismus auf dem Gebiet der Ästhetik herbeizuführen (*Reflexions sur la Poésie et la Peinture*, 1719). Im übrigen hatte Montesquieu, der seine feudalismusfreundliche Geschichtstheorie durch die historische Forschung des Abbé Dubos gefährdet sah, diesen Gegner scharfsinnig als einen typischen Repräsentanten der egalitären Forderungen des dritten Standes gekennzeichnet. Neben Nicolas Thoynard war Du Bos der einzige Franzose, dem Locke ein Geschenksexemplar seines von Pierre Coste übersetzten 'Essai sur l'entendement' zugedacht hatte. Diese und andere Details sind den von Bonno aufgefundenen und mit Kommentaren veröffentlichten Briefen Pierre Costes an Locke zu entnehmen (*Locke et Pierre Coste. Lettres inédites*, in RLC XXXIII, 1959).

Im selben Jahr 1959 konnte Bonno die in Oxford aufgefundenen Briefe des berühmten französischen Exiljournalisten Jean Leclerc an Locke vorlegen. Leclerc, der sich zur armenianischen 'Abweichung' bekannte und darüber hinaus des Sozinianertums verdächtigt wurde, war in allen Stücken ein Gegenspieler des calvinistisch orthodoxen holländischen 'Refuge'. Das Bild dieser eindrucksvollen Persönlichkeit, deren Kenntnis wir der sorgfältigen Biographie von Miss Annie Besant (Genf-Paris, 1939) verdanken, läßt sich auf Grund der neuen Publikation von Gabriel Bonno durch etliche Züge bereichern.

Sicher hatte sich Leclerc in Amsterdam eine glänzendere Stellung geschaffen, als sie sich jemals ein Franzose im Exil erträumen konnte. Und doch war das Emigrantendasein in Holland auch diesem vorbehaltlos anerkannten Meister der wissenschaftlichen Journalistik in späteren Jahren zuwider. Immer weniger konnte er sich verhehlen, daß in Holland unter allen Geschäften das Geschäft der Intelligenz die kläglichste Rolle spielte. Gern hätte Leclerc ein Lehramt in England übernommen. Wenn dieser Plan schließlich als unausführbar aufgegeben werden mußte, so lag die Schuld gewiß nicht an der mangelnden Fürsprache Lockes, sondern an der an Leclerc nicht rein zu waschenden Reputation des Sozinianismus. In jenen Jahren hätte die Ausfuhr sozinianischer Gedanken nach England bedeutet, Eulen nach Athen zu tragen. Ebendarum aber hatte die maßgebende anglikanische Geistlichkeit alles Interesse daran, einem Häresiarchen wie Leclerc den Weg nach England zu verlegen.

Wichtiger noch als die Aufhellung der Lebensumstände Leclercs ist die Verdichtung unserer Kenntnis der Ursprünge der sensualistischen Theorie, deren Ausarbeitung ohne den beständigen Antrieb dieses von Energien geladenen Journalisten vielleicht niemals zustande gekommen wären. Die Voraussetzung für diese Wendung in den Beziehungen der beiden Freunde hatte schon Annie Besant in Leclercs weltanschaulicher Entwicklung aufgezeigt. 1684 befindet sich der von Robert Chouet auf Descartes verpflichtete Leclerc schon 'en guerre contre le cartésianisme, du moins sous une de ses formes: le cartésianisme en théologie...'.<sup>1</sup>

In dieser Geistesverfassung war Leclerc vorzüglich auf die neue Botschaft des Sensualismus vorbereitet: 'A partir de 1648, Le Clerc est préparé à recevoir la philosophie nouvelle qui lui viendra en la personne de John Locke' (p. 108 f.).

Die vertiefte Kenntnis von Leclercs Geistesleben, die uns nach Annie Besant die Forschungen Bonnos vermitteln, kommen noch einem weiteren Forschungszweig zugute: der seit Hatin, d. h. seit mehr als einem Jahrhundert vernachlässigten Geschichte des aufklärerischen Journalismus. Die besondere Aufmerksamkeit, die Gabriel Bonno dem Zeitschriftenwesen zuwendet, wurde schon vor Jahren durch die von ihm zusammengestellte, für die Forschung unentbehrliche *Liste chronologique des périodiques de langue française au XVIII<sup>e</sup> siècle* bekundet (in *Modern Language Quarterly*, V, 1. III, 1944).

Werner Krauss

Carlo Goldoni: *Théâtre choisi*. Grabuge à Chioggia, Les Rabat-Joies — traduction de Henriette Valot; L'Amant Militaire, Les Amoureux, L'Eventail — traduction de Michel Arnaud. Introduction de Silvio D'Amico (Collections UNESCO d'œuvres représentatives). Paris: Nagel, 1956. 381 S. Preis brosch. ffr. 1,200,—.

Die Auswahl der Stücke, für die D'Amico verantwortlich ist, gibt ein gutes Bild von der Entwicklung Goldonis, von der Nähe zur Stegreifkomödie an (L'Amante militaire), und einen guten Querschnitt durch die verschiedenen Formen der Goldonikomödie. Ganz vorzüglich ist die Einleitung, die D'Amico vorangestellt hat und in der er erneut zu den in- und außerhalb Italiens unausrottbaren Vorurteilen gegenüber dem Werk Goldonis als ein wirklicher Kenner kritisch Stellung nimmt.

W. Theodor Elwert

Howard Sutton: *The Life and Work of Jean Richepin*. Genève/Paris: Droz/Minard, 1961. 339 S.

Diese Untersuchung darf insofern besonderes Interesse beanspruchen, als keine vergleichbare umfassende Studie über Richepin vorliegt, der, heute nahezu vergessen, eine nicht zu übersehende Gestalt in der Literatur der 'belle époque' Frankreichs war und eine — dem Umfang nach — imponierende Fülle von lyrischen, dramatischen und Prosawerken hinterließ.

Buch I der Abhandlung (*The Life of Jean Richepin*, S. 19 ff.) gibt eine detaillierte, solide fundierte Biographie, in der die künstlerisch entscheidenden Jahre bis 1897 zu Recht den breitesten Raum einnehmen. Erfreulicherweise legt der Vf. speziellen Wert auf die Herausarbeitung der Stellung Richepins zu den zeitgenössischen literarischen Richtungen und ihren Repräsentanten. Die Konstituierung der — allerdings nicht sehr profilierten — 'Vivants'-Gruppe (außer Richepin gehörten ihr Ponchon, Rollinat, Vicaire und Cros an) und die vorübergehende Verbindung mit den Symbolisten wird mit der gemeinsamen Opposition gegen den Parnass motiviert. Rückschlüsse auf Richepins literarische Konzeptionen ergeben sich bis zu einem gewissen Grade auch aus seinem Verhältnis zu Bourget, Barbey d'Aureville, Coppée, Rostand sowie aus seinen Auseinandersetzungen mit Zola, Vallès und Bloy. Insgesamt gesehen, vermittelt Sutton mit der Nachzeichnung dieses Lebensabschnittes Richepins zugleich einen instruktiven Eindruck von dem literarischen Leben im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Übersicht über die Altersperiode ist aus einleuchtenden Gründen wesentlich kürzer gehalten: spätestens in den Jahren nach dem 1. Weltkrieg mußte Richepin einer Schriftstellergeneration zugerechnet werden, die sich selbst überlebt hatte.

Sutton gliedert in seiner Interpretation das Werk (Buch II: *The Works of Jean Richepin*, S. 87 ff.) nach gattungsmäßigen Gesichtspunkten. Jedem der drei großen Genres ist ein Kapitel gewidmet, was sich darin nicht unterbringen läßt, wird gesondert in einem vierten Abschnitt (*Miscellaneous Works*) zusammengefaßt. Innerhalb der einzelnen Kapitel behandelt der Vf. die Werke in der Aufeinanderfolge ihres Erscheinens, meist nach einem festen Schema: Inhaltsangabe, Kommentar, Hinweis auf Sprach-, Form- und Motiventlehnungen, Urteil der Zeitgenossen (die Reihenfolge wechselt gelegentlich). Dergestalt wird die gesamte Produktion Richepins in einer nur schwer überschaubaren Fülle vor dem Auge des Lesers ausgebreitet.

In seinem Bestreben nach unbedingter Vollständigkeit in der Darlegung des Materials läßt es Sutton an einer Zugrundelegung übergeordneter Gesichtspunkte fehlen. So verzichtet er darauf, naheliegende Vergleiche und Parallelen zwischen den Werken verschiedener Gattungen zu ziehen. Die einzelnen Kapitel stehen deshalb recht beziehungslos nebeneinander, das gleiche trifft auch weitgehend für die Werke innerhalb ein und desselben Genres zu. Obwohl der Vf. überzeugend nachweist, in welch hohem Maße

Richepin in nahezu allen seinen Veröffentlichungen literarischen Vorbildern verpflichtet ist (übrigens ist die von Sutton offensichtlich überschätzte Gedichtsammlung *La Chanson des Gueux* wohl stärker von der *Humbles*-Thematik Coppées beeinflusst als er meint), obwohl er des öfteren zu Recht den literarischen Charakter bestimmter Stücke (vgl. z. B. sein Urteil über *Le Chien de Garde*, S. 175 ff.; *Vers la Joie!*, S. 182 ff.; *Truandailles*, S. 266) überhaupt in Abrede stellt, unterläßt er es, daraus klare Schlußfolgerungen zu ziehen. Wenn er Richepin einmal gar als 'independent' qualifiziert (S. 238), so könnte diese fragwürdige 'Unabhängigkeit' bestenfalls in einem unbekümmerten und wahllosen Eklektizismus gesehen werden. Kaum übereinstimmen wird man mit der erstaunlichen Schlußbemerkung der Arbeit: 'Thus, the work of Jean Richepin ... opens windows on the future' (S. 316).

Helmut Keßler

Roland Donzé: *Le comique dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris et Neuchâtel: Editions Victor Attinger, 1955. 8°, 186 p.

S'écartant de la tradition, un peu comique elle-même, qui veut qu'un travail sur Proust s'intitule: A la Recherche de — ou Du côté de chez — (en attendant que soit écrit le seul livre qui importe véritablement et mérite le titre: Marcel Proust Retrouvé), M. Donzé a préféré commencer son étude sur le comique proustien par le mot initial de la *Recherche*: Longtemps. Le lecteur sourit et se trouve par là dans les dispositions requises pour apprécier un tel livre. Et la suite de l'ouvrage ne déçoit pas cette attente amusée, car l'auteur a su lui donner la forme très agréable d'une causerie sur le meilleur ton. Il y apporte aussi la preuve tant d'une solide érudition proustienne (et surtout d'une familiarité remarquable avec la correspondance de Proust) que d'une bonne information dans le domaine des études philosophiques sur le comique.

On relève toutefois, à ce dernier propos, au moins deux lacunes. Les chapitres de M. Raymond Ruyer (dans le *Monde des valeurs*) et de M. Pierre-Aimé Touchard (dans *Dionysos*), tous deux antérieurs à la publication de cette étude, ne sont pas mentionnés. On peut surtout se demander comment il est possible de consacrer une étude au comique sans définir ce qu'il est. Tout en se défendant d'avoir une conception d'ensemble du comique, l'auteur étale bon nombre des subdivisions de son analyse par des références plus ou moins déguisées à diverses théories du comique. Ce sont donc diverses formes du comique qu'il étudie et non point sa nature. La difficulté est alors de savoir où le comique s'arrête. M. Donzé l'a bien sentie et il déclare lui-même: 'Le lecteur décide ... souvent, selon ses goûts, du comique de l'auteur' (p. 168). On peut, en effet, discuter parfois du comique des exemples dits tels par l'auteur. Quand on connaît Proust aussi bien que M. Donzé, on finit par trouver comiques des passages qui ne sont en fait que proustiens au point de donner l'impression que Proust se pastiche lui-même. Une définition du comique n'eût donc point été superflue, non pas une définition du comique en général, mais du comique tel que pouvait le concevoir Proust dans le cadre de la théorie philosophique exposée dans la *Recherche*.

Dans le détail, certaines remarques surprennent quelque peu. Est-il bien logique, par exemple, de déclarer que les pastiches de Proust ont une importance capitale (ce qui est très vrai) et de ne leur consacrer que quelques lignes, alors qu'ils fournissent un vaste échantillonnage des formes de comique? On s'étonne aussi de voir reprocher à Proust la vulgarité d'un passage du 'Salon de Madelaine Lemaire ...' alors qu'il s'agit là sans doute d'un pastiche de Balzac. En revanche, l'auteur a été amené au cours de cet essai à faire, dans des domaines plus ou moins étrangers au comique proprement dit, bon nombre de remarques fort intéressantes dont les études proustiennes pourront tirer grand profit.

Bernard Gicquel



## Eingesandte Bücher

- Marc Alyn, Françoise Mauriac. Une étude et un choix de textes (Poètes d'aujourd'hui. 77). Paris, Éditions Pierre Seghers, 1960.
- Carlo Battisti, Secoli illetterati. Appunti sulla crisi del latino prima della riforma carolingia (Estr. dagli 'Studi medievali', 3ª Serie, I, 2, 1960).
- Andreas Blinkenberg, Le problème de la transitivité en français moderne. Essai syntactico-sémantique (Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk. 38, 1, 1960). Kopenhagen, Munksgaard.
- Pedro Calderón de la Barca, Eco y Narciso. Préface, édition et notes de Charles V. Aubrun (Chefs-d'Œuvre des Lettres Hispaniques. 1). Flers (Orne), Impr. Follippe, 1961.
- Hector Ciocchini, Temas de crítica y estilo. Bahía Blanca, Instituto de Humanidades/Universidad Nacional del Sur (Cuadernos del Sur, Mayo de 1960).
- La Classe de Français (Collection publiée sous la direction de Pierre Clarac). Le XIX<sup>e</sup> Siècle. Textes choisis et commentés par D. Gallois, J.-B. Piéri. Paris, Eugène Belin, 1960.
- Winfried Croon, Erscheinungsformen der 'Alternance' im Werk Henry de Montherlants. Diss. Mainz (Düsseldorf, Triltsch), 1960.
- Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter; Bern/München, Francke-Verlag, 1961.
- Arnaut Daniel, Canzoni. Ed. critica a cura di Gianluigi Toja, Firenze, Sansoni, 1960.
- Deutsches Dante-Jahrbuch, 38. Band. Herausgegeben im Auftrag der Deutschen Dante-Gesellschaft von Friedrich Schneider. Weimar, Böhlau Nachf., 1960.
- A. D. Deyermann, The Petrarchan Sources of *La Celestina*. Oxford University Press, 1961.
- Diccionario Histórico de la Lengua Española, fasc. 1 (a—abolengo). Madrid, Real Academia Española, 1960.
- Enciclopedia Lingüística Hispánica. Dirigida por M. Alvar, A. Badía, R. de Balbín, L. F. Lindley Cintra. Tomo I. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- Esteban Erize, Diccionario comentado Mapuche — Español. Araucano pehuenche pampa picunche rancülche huilliche. Buenos Aires, Instituto de Humanidades/Universidad Nacional del Sur (Cuadernos del Sur), 1960.
- Études Rabelaisiennes, T. III: Marcel de Grève, L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle (Travaux d'Humanisme et Renaissance. XLVII). Genève, Droz, 1961.
- Trois Fabliaux: Saint Pierre et le Jongleur, De Haimet et de Barat et Travers, Estula. Editions critiques par Martha Walters-Gehrig (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie. 102). Tübingen, Niemeyer, 1961.
- Salvador Fernández Ramírez, Lengua literaria y norma lingüística. Discurso de recepción. Madrid, Real Academia Española, 1960.
- Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint (II<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance [2<sup>e</sup> Section], Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2—7 Septembre 1957). Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960.
- Felix R. Freudmann, L'étonnant Gourville (1625—1703). Genève/Paris, Droz/Minard, 1960.
- Zur italienischen Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts (Studi Italiani. 6). Köln/Graz, Böhlau Verlag, 1961.
- Stephen Gilman, Tiempo y formas temporales en el 'Poema del Cid' (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos. 50). Madrid, Ed. Gredos, 1961.
- Glossaire des Patois de la Suisse Romande, T. III, fasc. 34—35: chauderette-chicaneur. Neuchâtel/Paris, Éditions Victor Attinger, 1960.
- Klaus Heger, Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del Conceptismo. Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', 1960.
- Albert Henry, Etudes de lexicologie française et gallo-romane. Paris, Presses Universitaires de France/Presses Universitaires de Bruxelles, 1960 (Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, T. XVIII).

- Albert Henry, *Études de Syntaxe Expressive. Ancien Français et Français moderne*. Paris, Presses Universitaires de France/ Presses Universitaires de Bruxelles, 1960 (Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, T. XIX).
- Wolfgang Herda, *Die geistige Entwicklung von Ramiro de Maeztu*. Diss. Mainz 1956 (Span. Forsch. der Görresgesellschaft. 18), 1960.
- Hans Hinterhäuser, *Die Episodios Nacionales von Benito Pérez Galdós* (Hamburger Romanistische Studien, Ibero-amerikanische Reihe. 28). Hamburg, Cram, de Gruyter & Co., 1961.
- Georges Hourdin, *Camus le Juste*. 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée. Paris, Les Éditions du Cerf, 1960.
- Alexander von Humboldt, *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*. La Habana, 1960 (Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, L).
- Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammair descriptive* (Bibliothèque française et romane publ. par le Centre de Philologie romane de la Faculté de Lettres de Strasbourg, Série A: Manuels et Études linguistiques. I). Frankfurt/Paris, Diesterweg/Klinsieck, 1960.
- Lore Lelleik, *Der 'Parnassien' Leconte de Lisle als Theoretiker und Dichter*. Diss. Bonn, 1961.
- Alfredo Llanos, *El problema del voluntarismo en Descartes*. Bahía Blanca, Instituto de Humanidades/Universidad Nacional del Sur (Cuadernos del Sur, Enero de 1960).
- Llibre d'Hores, Ed. Germà Colón (Els Nostres Clàssics, Col·lecció A, vol. 87). Barcelona, Ed. Barcino, 1960.
- Jean Marot, *Compositions françaises*. München, Hueber, 1961.
- Robert Mauzi, *L'idée du Bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Armand Colin, 1960.
- Bruno Migliorini, *Che cos' è un vocabolario?* Firenze, Felice Le Monnier, 1961.
- Francisco de B. Moll, *El 'Liber Elegantiarum'*. Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1960.
- Franco Munari, *Ovid im Mittelalter*. Zürich/Stuttgart, Artemis-Verlag, 1960.
- Elsbeth Nachtigall, *Die 'Mémoires' der Marguerite de Valois als Quelle zu Samuel Richardsons 'Clarissa'*. Bonn, Romanisches Seminar der Universität, 1960 (Romanistische Versuche und Vorarbeiten, 5).
- Hélène Naïs, *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance*. Paris, Didier, 1961.
- Antenor Nascentes, *O Idioma Nacional*. 3. Aufl. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1960.
- Marianne Oestre de Bopp, *Contribución al estudio de las letras alemanas en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961 (Facultad de Filosofía y Letras, Seminarios).
- R. Olivier-Bertrand, *Oratoria política y oradores del ochocientos* (Cuadernos del Sur. Enero de 1960), Bahía Blanca.
- Omagiu lui Al. Graur (Studii și Cercetări Linguistice XI, Institutul de Linguistică din București). Bukarest, Academia Republicii Populare, 1960.
- The Penguin Book of French Verse I: To the fifteenth century, introduced and edited by Brian Woledge. With plain prose translations of each poem. Harmondsworth, Penguin Books, 1961.
- Jean Queval, *Essai sur Raymond Queneau (Poètes d'aujourd'hui. 72)*. Paris, Éditions Pierre Seghers, 1960.
- Pierre Ruelle, *Huon de Bordeaux*, éd. par Pierre Ruelle. Paris, Presses Universitaires de France/Presses Universitaires de Bruxelles, 1960 (Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres, T. XX).
- Marie Savouret, *Nietzsche et Du Bos. Avec trois fragments inédits de Du Bos sur Nietzsche* (Collection 'Confrontations'. 3). Paris, Minard, 1960.
- Studia Philologica*. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso. 2 Bde. Madrid, Ed. Gredos, 1960/61.
- Josef Vachek avec collaboration de Josef Dubský, *Dictionnaire de Linguistique de l'École de Prague* (Comité International Permanent des Linguistes, Publication de la Commission de Terminologie). Utrecht/Anvers, Spectrum Éditeurs, 1960.
- Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*. București, Editura Academiei Republicii Populare Romîne, 1960.



## Mitteilungen

---

Prof. Dr. Fritz Neubert (Berlin) feierte am 2. Juli 1961 seinen 75. Geburtstag.

Prof. Helmut de Boor (F. U. Berlin) wurde am 24. März 70 Jahre alt.

Clemens Heselhaus (Münster) hat den Ruf auf ein Ordinariat in Gießen; Otto Mann (Heidelberg) den auf ein Ordinariat an der Wirtschaftshochschule Mannheim angenommen. Thomas Finkenstaedt (Saarbrücken) wurde zum ordentlichen Professor ernannt. Dr. Eckehart Catholy (Tübingen) und Dr. Eberhard Lämmert (Bonn) haben Berufungen auf Extraordinariate für deutsche Philologie an der Freien Universität Berlin angenommen. Dr. Bernhard Fabian (Marburg) wird das Extraordinariat für englische Philologie in Münster übernehmen.

Prof. Dr. Olaf Deutschmann (Freiburg/Br.) wurde nach Ablehnung eines Rufes auf ein Ordinariat der Universität Frankfurt zum ordentlichen Professor ernannt.

Prof. Dr. Richard Gerber (Köln) erhielt einen Ruf auf das Ordinariat für Anglistik an der Freien Universität Berlin. Prof. Dr. Alfred Noyer-Weidner (Saarbrücken) hat einen Ruf nach Wien, Prof. Dr. Hans Robert Jauf (Münster) einen Ruf auf ein neu geschaffenes romanistisches Ordinariat an der Universität Gießen, Dozent Dr. Heinrich Böhler (München) einen Ruf auf ein neu errichtetes romanistisches Ordinariat an der Universität Göttingen erhalten.

Prof. Dr. August Buck (Marburg) hat den Ruf nach Wien, Prof. Dr. Harri Meier (Bonn) den Ruf nach Hamburg abgelehnt.

Die *venia legendi* erhielten: Dr. Ursula Brumm (F. U. Berlin) für Amerikanistik; Dr. Wolfgang Preisendanz (Köln) für neuere deutsche Philologie; Dr. Peter Szondi (F. U. Berlin) für deutsche Philologie.

Dr. Rupprecht Rohr habilitierte sich an der Freien Universität Berlin für Romanische Philologie.

\*

Am 1. und 2. Juli 1961 fand in Göttingen die 3. Tagung des Deutschen Romanisten-Verbandes statt.

Für das Jahr 1962 sind die folgenden romanistischen Fachkongresse angekündigt:

X<sup>e</sup> Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (23. bis 28. April) an der Universität Straßburg;

Quarto Congresso dell' Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (28. April bis 1. Mai) an der Universität Mainz;

Primer Congreso Internacional de Hispanistas (6.—11. Sept.) an der Universität Oxford (Christ Church College).



*Anschriften der Herausgeber:*

*Germanistische Redaktion:* Prof. Dr. Friedrich Maurer, Freiburg i. Br.,  
Belfortstraße 11, Deutsches Seminar der Universität

*Anglistische Redaktion:* Prof. Dr. Rudolf Sühnel, Heidelberg,  
Augustinergasse 15, Anglistisches Seminar der Universität

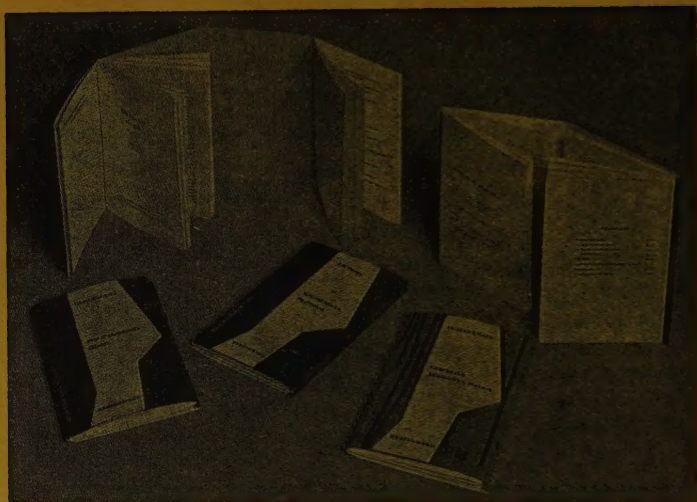
*Romanistische Redaktion:* Prof. Dr. Harri Meier/Prof. Dr. Karl Maurer,  
'Herrigs Archiv', Romanisches Seminar der Universität Bonn

*Verlag und Herstellung:* Georg Westermann Verlag, Braunschweig

*Erscheinungsweise:* Jährlich 6 Hefte

*Bezugsbedingungen:* Jahres-Abonn. 58,— DM, Einzelheft 10,80 DM

*Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft*



## OUR ENGLISH TEXTS

Herausgegeben von Oberstudiendirektor Dr. Kurt Blohm

Mittelstufe:	DM	Best.-Nr.
<b>Marshall, Lost in the Australian Desert . . .</b>	3,60	11 525
<b>Wilde, The Canterville Ghost . . . . .</b>	2,40	11 526
<b>London, The Scarlet Plague . . . . .</b>	3,20	11 527
<b>English and American Songs . . . . .</b>	In Herst.	11 528

Oberstufe:

<b>Elliot, Murder in the Cathedral . . . . .</b>	2,80	11 515
<b>From Locke to Hume</b>		
Selected Essays of the 18th Century . . . . .	In Herst.	11 519
<b>O'Neill, Beyond the Horizon . . . . .</b>	In Herst.	11 523

Neubearbeitungen der bewährtesten Lektüren aus den Westermann-Texten, Englische Reihe, und zahlreiche, erstmalig erscheinende Bände befinden sich in Vorbereitung.

Our English Texts — von einem Kenner des heutigen England und der USA für einen aufgeschlossenen zeitnahen Sprachunterricht ausgesucht — sind in Doppelbroschur gebunden, so daß der Text und der vorwiegend fremdsprachlich gehaltene Anhang nebeneinander aufgeschlagen werden können. Our English Texts bringen neben noch heute lebendiger klassischer Lektüre interessante und lehrreiche Erlebnisberichte.

WESTERMANN

